



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS



De lo surreal al exilio: una aproximación a la obra de Maruja Mallo

TESIS

para obtener el grado de

Maestro en Estudios de Arte y Literatura

Presenta

Ixchel Martínez Rodas

Dirección de tesis

Dra. Lydia Elizalde y Valdés

Cuernavaca, Morelos, a 11 agosto de 2021

La Maestría en Estudios de Arte y Literatura está acreditada en el Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) de CONACyT, a partir del 2 de octubre de 2012.



Agradecimientos

Este proyecto de investigación no hubiera sido posible sin el criterio y conocimiento de la doctora Lydia Elizalde, quien me alentó a realizar esta investigación y a la cual agradezco encarecidamente su contribución en este recorrido de saberes que concluyó en un estudio tan apasionante como enriquecedor. A mis profesores de posgrado que, con sus seminarios, despertaron el gusto por el arte, la fotografía, el cine, la literatura y la poesía.

Agradezco a mi familia, en especial a mi madre, por creer en mí hasta el final. De igual manera a mis amigos por ser cómplices y acompañarme en este desafío, por enseñarme que el aprendizaje es mejor cuando se comparte.

Mi especial agradecimiento al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía por su disposición e interés en el proyecto. A Salvador Nadales Zayas y Raúl Martínez Arranz, responsables del Departamento de Colecciones, por facilitarme el acervo y documentación de Maruja Mallo; la doctora Amparo Serrano de Haro de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) por mostrarse interesada en mis estudios y darle seguimiento a mi investigación; Antonio Gómez, sobrino de Maruja Mallo, por el acercamiento tan preciado a la artista.

Para todas aquellas mujeres que me inspiraron con sus valiosas aportaciones, sin cuya labor este paso no se habría dibujado en el camino.

Introducción	1
Capítulo 1 Arte y modernidad en España, primeras décadas del siglo XX	10
1.1 Maruja Mallo: una mujer adelantada a su tiempo	20
1.2 La Generación del 27	28
1.3 Las Sinsombrero: las grandes transgresoras del 27	36
1.4 Selección iconográfica: primera etapa	50
Capítulo 2. El imaginario surreal en la obra plástica de Maruja Mallo	54
2.1 Las propuestas de la vanguardia surrealista	57
2.2 Difusión del surrealismo en el período de entreguerras 1929-1945	66
2.3 Influencia de la pintura metafísica en Maruja Mallo	74
2.4 Contenido y expresión en Cloacas y campanarios (1929-1932)	77
2.5 Maruja Mallo y Rafael Alberti: de lo visual a la poética surrealista	81
2.6 Selección iconográfica: segunda etapa	91
Capítulo 3 Diálogos con Maruja Mallo: arte y exilio	94
3.1 Posición republicana y el Madrid de los años treinta	95
3.2 Creación y exilio en Sudamérica: <i>La religión del trabajo, Naturalezas y Retratos</i>	103
3.3 Arte de entreguerras y la consolidación franquista	112
3.4 Vuelta a España: últimos años de Maruja Mallo	126
3.5 Selección iconográfica: tercera etapa	130
Conclusiones	138
Bibliografía	146

*El artista completo es un intelectual.
A una humanidad nueva corresponde
un arte nuevo con sus nuevos mitos creadores.
Sin mitos no existiría el universo.*

Maruja Mallo (1902- 1995)

Introducción

La gran cantidad de estudios que se han hecho sobre el arte de vanguardia resultan ser una fuente valiosa de investigación histórica, social y estética, debido a la aparición de diversos artistas que contribuyeron a moldear nuevas posibilidades plásticas. de propuestas y estudios que se han hecho sobre la época. Los movimientos artísticos que se desarrollaron durante las primeras décadas del siglo XX representaron un momento crucial para Europa y, desde luego, España. Por lo tanto, es necesario comprender cuál fue el alcance y la trascendencia de estas corrientes.

El estado de la cuestión resulta fundamental para recoger un registro de los estudios relacionados con las vanguardias artísticas desde una visión de género. Un primer acercamiento permite comparar qué tanto se han estudiado a las mujeres artistas de la primera mitad del siglo XX. Los estudios historiográficos realizados sobre el arte de vanguardia en España apuntan con especial interés a la emergencia de la nueva mujer, sobre todo, bajo el ideal de modernidad y vanguardia. En este sentido, es acertado pensar que el incremento de la instrucción de las mujeres, así como su incorporación al mundo laboral y sus primeros pasos en el arte, apuntó hacia una liberación del género femenino que pondría en duda el conservadurismo de aquella época. Como precedente basta aludir la célebre novela *La venus mecánica* (1929) de José Díaz Fernández, escrita en los últimos años de la dictadura primoriverista, en la cual refiere a la modernidad madrileña de los años veinte y a esta mujer libre, urbana y deportista¹.

¹ Dentro de la novela se citan a las llamadas: Sinsombrero, como Concha Méndez, Maruja Mallo, María Teresa León y Margarita Manso, quienes formaron parte de la vanguardia madrileña.

Es preciso añadir que el espacio de la mujer durante las primeras décadas de principios de siglo fue muy limitado, es decir, sólo una minoría podía tener acceso a una formación académica. En cuanto al ámbito artístico, la pintura y el dibujo integraron buena parte de la educación femenina.

Por tanto, el motivo para realizar esta investigación fue el interés del arte vanguardista a partir de la reivindicación de estas mujeres artistas e intelectuales, subrayando las dificultades a las que se enfrentaron y la superación de las mismas. Si bien se puede identificar varias artistas en este período, este estudio se centra en la trayectoria de Maruja Mallo (1902-1995), quien, junto con un grupo de mujeres cultas e intelectuales catalogadas así mismas como las Sinsombrero, se insertó en este contexto cultural y consiguió desafiar a través de su arte las normas establecidas de la sociedad española de la época. Fueron mujeres nacidas en un período entre 1898 y 1914, coincidiendo, así, con las muchas de los poetas, narradores y dramaturgos que más tarde conformarían la llamada Generación del 27; al igual que sus coetáneos, estas mujeres artistas empezaron a participar en espacios culturales; aunque con algunas limitantes en el ámbito familiar y social.

No se trata exclusivamente de una cuestión biográfica, más bien se propone estudiar a la artista desde su entorno y su obra, entrelazando estos dos aspectos. De manera que no se puede entender el quehacer artístico de Mallo sin conocer el panorama histórico y cultural en que está situado. Es posible pensar que, dada la situación por la que atravesaba España en aquel momento, entre el término de la dictadura primoriverista y el inicio de la Segunda República, el panorama para estas jóvenes artistas resultó propicio para promover e irrumpir en un espacio tradicionalmente masculino. Esta intervención abarcó desde la difusión en revistas literarias hasta divulgaciones en la prensa y periódicos locales.

Tras el estallido de la Guerra Civil² y con el triunfo del régimen franquista, hubo una fuerte etapa de censura que limitó y controló la libertad de expresión de acuerdo a sus propios intereses. Esta situación provocó el exilio de numerosos intelectuales y artistas, quienes se vieron forzados a huir a países europeos y de América Latina. Mientras que los que se permanecieron en España sufrieron los horrores de la dictadura.

Es significativo considerar la premisa anterior, puesto que la vida de Maruja Mallo transcurre en un periodo de entreguerras y movimientos reaccionarios que le permitieron entrar en contacto con diversas artísticas como lo fueron las vanguardias artísticas que predominaban en gran parte de Europa. La artista gallega atrevió por dos dictaduras: la primera de Miguel Primo de Rivera, en la cual diversos intelectuales organizaron una auténtica variedad de propuestas para concebir una ruptura estética frente al modelo tradicional y conservador en España; la segunda y más atroz del general Francisco Franco.

La tesis esta compuesta por tres capítulos, de los cuales se desprende tres selecciones iconográficas correspondientes a cada período. En el primer capítulo titulado “Arte y modernidad en España, primeras décadas del siglo XX” se estudia el contexto histórico, así como la formación académica de Maruja Mallo ligada a la Generación del 27. Desde luego, una fecha fundamental para la investigación es el año 1927 que representa no sólo el inicio de Mallo como artista, sino que también coincide con una serie de cambios culturales y manifestaciones sociales en favor de la mujer. En principio se plantea una aproximación biográfica a la vida la artista y se delimita dos cuestiones cruciales: su formación académica en la Academia de San Fernando y, por el otro, su trabajo como

² De acuerdo a la Real Academia Española Se admite «Guerra Civil», con mayúsculas, aludiendo por antonomasia a la que tuvo lugar en España de 1936 a 1939.

ilustradora en la *Revista de Occidente* (1923-1936) y *La Gaceta Literaria* (1927-1932), aunado a su primera etapa artística.

Durante este primer apartado se profundiza en la Generación del 27 conformada por intelectuales, escritores y artistas españoles. Dicho grupo representó un impulso en el quehacer literario y artístico en la cultura española del siglo XX, entre ellos resalta figuras como: Luis Buñuel, Rafael Alberti, Salvador Dalí o Federico García Lorca. Además de sus miembros masculinos, sobresalen figuras femeninas de gran talento como Maruja Mallo, Margarita Manso, Ángeles Santos, Concha Méndez, María Zambrano, entre otras, quienes conformarían más tarde el sinsombrerismo, cuyo surgimiento representó un parteaguas en el ámbito cultural español con relación a la mujer dentro de las artes.

El capítulo 2 “El imaginario surreal en la obra plástica de Maruja Mallo” se centra fundamentalmente en la relación que la artista sostuvo con el movimiento surrealista en París y los principios teóricos de dicho movimiento, así como su difusión en el período de entreguerras (1929-1945). En la misma vertiente se propone un análisis a *Cloacas y campanarios* (1929-1932) serie que es determinante para la trayectoria de la artista al apartarse del colorido y vivacidad de su obra anterior, y en la cual enmarca la naturaleza muerta, el cromatismo sombrío y el vacío del ser humano. A manera de diálogo hacia la parte final del capítulo se discute el carácter intertextual de estas pinturas en concordancia con la obra poética de Rafael Alberti y la conciliación entre ambas expresiones surrealistas.

Para el tercer y el último capítulo “Diálogos con Maruja Mallo: Arte y exilio” se hace una breve alusión a su postura partidaria de Maruja Mallo a la Segunda República y su labor como docente en instituciones pedagógicas, la cual quedaría truncada tras el golpe de

Estado que desató la persecución de aquellas militantes, funcionarios o intelectuales que habían estado afiliados con la República. Asimismo, se presenta un recorrido general de su trabajo artístico cerrado en el exilio con el cuadro “Sorpresa de trigo” (1936) y que continúa en Argentina con la serie *La religión del trabajo*, así como algunas colaboraciones en revistas y exposiciones que realizó en el continente americano.

Mallo fue una de las numerosas artistas que se vieron forgadas a salir de España como ya lo habían hecho algunos de sus predecesores antes de la Guerra Civil (1936-1939). En gran medida estas migraciones permitieron una mayor apertura en la producción artística de España hacia el exterior, pero también transformaron los juicios estéticos al participar en varias exposiciones dentro del país. En el caso particular de la artista gallega el exilio en América fue determinante, ya que a su regreso a España su obra apenas se conocía. Como antecedente del problema de esta investigación se sitúa al arte de vanguardia español que desde sus inicios defendió la independencia y la autonomía del arte, acompañado de numerosos ensayos escritos por intelectuales que cuestionaban el estado de la cultura y ponían de manifiesto sus inquietudes sociales. Maruja Mallo, al igual que otras mujeres de la época, estuvo inmersa en la escena española de la época y colaboró activamente como ilustradora para revistas.

Ahora bien, al ser una artista con una formación académica definida, y estar en contacto con intelectuales españoles de gran renombre, adquirió un reconocimiento temprano entre la crítica lo que le valdría su primera exposición individual en 1928 en los salones de la *Revista de Occidente* y posteriormente Ernesto Giménez Caballero incluiría una de sus verbenas en su cortometraje “Esencia de Verbena” de 1930. A partir de estas pautas la tesis traza dos cuestiones:

1. ¿Cómo transgrede Maruja Mallo en un contexto de preguerras?

La investigación parte de las primeras décadas del siglo XX hasta llegar al final de la Guerra Civil y la dictadura de Franco. Asimismo, plantea los conflictos entre una modernidad dominante entendida como proceso y sus múltiples pautas que definen el reconocimiento de Maruja Mallo como artista.

Es primordial considerar que una parte de su producción la realiza en España como América del Sur, concretamente en Argetina, donde produjo diversas obras dedicadas a la naturaleza marina y a las razas. Resulta interesante la transición de su obra, en cuyos primeros cuadros refleja aquella festividad madrileña, mezclada con personajes y objetos caricaturescos, que hacen pensar en una versión surreal de la sociedad española de la época.

2. ¿Cuál es la importancia de la figura de Maruja Mallo dentro de la vanguardia española?

El arte de vanguardia a principios de siglo resultó una revelación tanto para la crítica como para los gobiernos nacionalistas, quienes tenían, sobre todo, una postura antimoderna. Suele reconocerse que la tradición española, en principio, no permitía que el arte conciliara con herencias culturales ajenas; de ahí el profundo rechazo contra el arte abstracto, ya que iba en contra de la tradición iconográfica católica. Un primer acercamiento a la obra de Maruja Mallo nos permite descubrir que la mayoría de sus pinturas se vieron permeadas de las corrientes vanguardistas. Efectivamente, mujeres artistas como la propia Mallo estaban irrumpiendo en aquel Madrid entusiasta, asimilándose como mujeres modernas y aportando sus innovaciones a los estilos más innovadores, que buscaban nuevas propuestas a los cuestiones estéticas.

En principio resalta los trabajos de *Estampas y Verbenas* ambas de 1927. No obstante, es su obra posterior *Cloacas y campanarios*, cercana al movimiento surrealista, que causaría gran sensación entre los artistas parisinos como André Breton y Paul Éluard. Esta serie predomina por sus vínculos con el surrealismo y abre una brecha en oposición con su producción anterior, cuyos cuadros expresan mediante figuraciones oníricas un mundo desolador y putefacto, de escrementos y esqueletos.

Como objetivo general de la investigación se busca impulsar una reflexión estética acerca de los lenguajes visuales de Maruja Mallo con el propósito de ofrecer una mirada crítica que permita comprender el imaginario surreal que distinguió a su obra de otros artistas. Dicho lo anterior, los objetivos específicos de esta investigación que se llevan a cabo son: Analizar cómo la obra de Maruja Mallo permite hacer una reinterpretación del arte vanguardista español; estudiar hasta qué punto el surrealismo representa un parteaguas en su producción pictórica y, posteriormente, reivindicar la figura de Mallo desde el exilio hasta su regreso a España.

La hipótesis es dilucidar que la obra de la artista cuestiona la posición de la mujer como creadora y artista dentro de la vanguardia española. Sus diferentes propuestas artísticas posibilitan estudiar su obra desde distintas aristas y visibilizan la participación femenina en ámbitos culturales. En cuanto a la estrategia teórica-metodológica, la investigación va dirigida a las Artes Visuales, específicamente en los movimientos artísticos europeos que tuvieron lugar en la primera mitad del siglo XX en España, tomando como eje tres momentos históricos: La dictadura de Primo de Rivera (1923-1930), la Segunda República (1931-1939) y la dictadura franquista (1939- 1975).

La metodología utilizada para esta investigación es de carácter histórico. Por tanto, una buena parte de la obtención de datos es a través de la recopilación de catálogos de exposiciones, reseñas en revistas y periódicos y documentos de la cultura de ese período. Para la revisión histórica, resultan fundamentales los estudios del historiador de arte y catedrático Miguel Cabañas Bravo: *La política artística del franquismo: el hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte* (1996); *El arte español del siglo XX* (2001); *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV al XX* (2008), entre otros, y cuyos hallazgos constituyen una valoración ampliamente documentada de un momento clave de la sociedad española. El crítico ahonda en el predominio en España de los artistas que dominaron la década de los treinta y el arranque de la progresiva normalización de la escena artística del país que hizo posible su sintonización con el panorama artístico internacional.

Asimismo, la investigación se apoya en fuentes de primera mano como los postulados del *Primer Manifiesto Surrealista* (1924) de André Bretón, y otras reflexiones críticas del surrealismo como las propuestas por Walter Benjamin. Es imprescindible tomar en cuenta los estudios realizados por Shirley Manguini, quien ha estudiado minuciosamente la obra de Maruja Mallo en *Las modernas de Madrid: Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia* (2001) y sobre todo en *Maruja Mallo and the Spanish Avant-Garde* (2010), cuyo contenido recoge parte de la vida y obra de la artista. Con relación a la pauta anterior, conviene aclarar que los diversos ensayos, monografías y artículos dedicados a la pintora evidencian el interés que ha despertado la figura de la artista en las últimas décadas.

De igual manera, es imprescindible el estudio que recoge Tània Balló en su libro *Las Sinsombrero* (2016), cuyo contenido recupera las semblanzas de algunas mujeres pensadoras, artistas e intelectuales que formaron parte de los movimientos de vanguardia en

España. Su incesante lucha y talento hizo que se convirtieran en una de las generaciones más notables e influyentes de la historia cultural española.

La razón final de esta investigación es aportar al ámbito de las Artes Visuales un estudio de desde el cuestionamiento de la visibilidad de la mujer en la Historia del Arte a través del marco de las vanguardias artísticas en Europa. Mediante este proyecto se ofrece un acercamiento en torno a las circunstancias de la producción artística en el panorama español y los conflictos políticos-sociales que surgieron en las primeras décadas del siglo XX.

Al termino de esta tesis se ofrece una conclusión general que retoma las ideas y los hallazgos más trascendentales que conforman esta investigación con el propósito de que este proyecto impulse un mayor interés en estudios sobre la trayectoria de mujeres artistas, intelectuales y escritoras, promesas del arte. Sin ellas la Historia no estaría completa.

Capítulo 1

Arte y modernidad en España, primeras décadas del siglo XX

Este primer capítulo comprende el contexto histórico, social y cultural de la España del siglo XX. Asimismo, sitúa a Maruja Mallo entre estas mujeres rompedoras y valientes que habían conseguido una libertad mucho más amplia de la que se tenía en aquel momento. Desde luego, la valoración de su obra permite, en menor o mayor medida, una reinterpretación de la historia española a partir de la mirada femenina.

Para comprender la obra de Maruja Mallo es necesario conocer el contexto en el que se desenvuelve³. Motivo por el cual es fundamental retomar los antecedentes de la modernidad en España que atraviesan los 20, período que comprende la dictadura de Miguel Primo de Rivera (1923-1931), hasta su vinculación con la Generación del 27 y el grupo de las Sinsombrero.

El marco temporal propuesto permite estudiar los precedentes de su producción artística realizada en aquella época, así como los vínculos que estableció con otros artistas e intelectuales de la vanguardia. El capítulo está compuesto por tres apartados: Maruja Mallo, una mujer adelantada a su tiempo, el cual plantea su formación artística y su oficio como ilustradora, posteriormente se alude a la Generación del 27, grupo en el que se desarrolló y participó activamente; y concluimos con una revisión a las mujeres de esta generación, quienes supieron sobresalir en la esfera cultural vanguardista.

³ Es pertinente aclarar que, si bien la cuestión del exilio tuvo un lugar significativo en la vida de la artista gallega, ya que buena parte de su obra fue realizada en América, será estudiado minuciosamente junto con su producción plástica en el capítulo 3.

En principio la dictadura primoriverista se inicia en el periodo histórico previo al pleno desarrollo del fascismo italiano, que comenzó en los años 1925-1926, y del nacionalsindicalismo alemán de los años 1933-1934. De modo que el régimen desarrolló una intensa labor propagandística, capaz de movilizar y organizar los individuos afines a la dictadura. Dicho régimen dictatorial estaría marcado por la suspensión de las garantías constitucionales, la prohibición de otras lenguas que no fuesen el castellano, la disolución de las diputaciones provinciales y la censura de prensa (2013: 385).

El general Primo de Rivera instauró una dictadura militar debido al respaldo del monarca Alfonso XIII, la Iglesia y el Ejército. Por lo cual su ideario político se basaba en la monarquía, el autoritarismo, el patriotismo, el centralismo y el catolicismo. Aunque bien se puede hablar de una coincidencia cronológica con el triunfo del fascismo italiano, la dictadura que se instauró en España no tuvo un gran desarrollo en comparación con dicho movimiento político. En gran medida porque Primo de Rivera carecía de una ideología más o menos articulada que la de Benito Mussolini, como bien señala Shlomo Ben Ami:

En varias ocasiones él mismo proclamó que las medidas del dictador italiano iluminaban su camino. Estableció excelentes relaciones con los gobernantes italianos, de los que aceptó asesoramiento político, y cuyo régimen declaró que deseaba imitar. Frenó cualquier ataque contra Italia en la prensa española y comentó en cierta ocasión al embajador del Duce que la prosperidad y el progreso del régimen fascista eran vitales para la supervivencia del español (1980:108).

En este sentido, Primo de Rivera representó una ruptura con a la democracia y la movilización contra los grupos anarquistas. De manera que se estableció un pensamiento de derecha nacionalista y católica que posteriormente retomaría el franquismo, y fue

consciente de la necesidad de dar una imagen de dinamismo aunado a un carácter popular y civil (1980: 111). El proyecto político de Primo de Rivera buscó sin éxito el desarrollo de una intensa labor comunicativa-propagandística que tenía como objetivo transmitir una buena imagen del régimen e implantar su ideología. Aquella dictadura desarrolló los principios de un nacionalismo de esencia fascista, muy español, y que llegó a constituir años más tarde el pilar de la dictadura franquista. Lluís Costa Fernández comenta en “Comunicación y propaganda durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)”:

Primo de Rivera, no se conformaba con apropiarse únicamente de la función de la prensa –del cuarto poder–, permitiendo la existencia de una prensa externa al Estado, a la cual se le exigía que estuviera al servicio de este, pero con unos ciertos niveles de independencia. Así pues, el franquismo recogió y superó la idea de Primo de Rivera, de utilizar la prensa al servicio del régimen (identificado siempre con el Estado). (2013: 393-395).

En estos términos, el régimen había ganado mayor amplitud desde la Primera Guerra Mundial y encontró una buena acogida en la máquina propagandista en busca de «la grandeza de España». Al tiempo que el régimen primoriverista mediante la prensa logró extender su propaganda, el ejemplo más claro fue el periódico oficialista *La Nación*⁴.

De manera que la modernidad impuso una compaginación periodística diferente, donde primaba el aspecto gráfico. Los efectos tangibles y materiales provocados por el ejercicio de la censura fueron la antítesis del nuevo concepto de prensa: grandes manchas negras o espacios blancos, en definitiva, constataciones evidentes del paso de la censura y la mínima libertad de expresión existente (2013: 391).

⁴ *La Nación* fue creado por el dictador Miguel Primo de Rivera, su publicación se inicia a principios de 1925 para defender e impulsar la política de dicho régimen.

El concepto de vanguardia es utilizado fundamentalmente por la crítica española, francesa e italiana. Su procedencia refiere al que va delante del resto de las manifestaciones artísticas de su tiempo y está presente la idea de una ruptura con lo anterior. En el libro *El Siglo XX: la vanguardia fragmentada*, María Dolores Antigüedad del Castillo-Olivare plantea que:

Lo que entendemos por vanguardia, concretamente lo que se conoce como vanguardias históricas, es un fenómeno formado por una gran diversidad de tendencias que se desarrollaron entre 1900 y 1945 y que tienen prolongación en otras que, con unos comportamientos distintos, alcanzan hasta la década de los sesenta. (2016: 17)

Bajo la premisa anterior, y siguiendo la línea temporal, se pueden situar los siguientes movimientos artísticos: fauvismo (1905-1907), expresionismo (1905-1913), cubismo (1907-1914), futurismo (1909-1914), constructivismo (1913-1920), dadaísmo (1915-1922) y el surrealismo (1924-1939). Todos estos movimientos supusieron para Europa un cambio y ruptura en la producción y recepción de la plástica.

La creación del arte figurativo se continuó en tendencias como el fauvismo o el expresionismo, en las cuales predomina el uso del color y expresión⁵. Estas primeras vanguardias destacan por su ruptura con la forma tradicional de la representación hasta llegar a la abstracción, lo que da lugar a un nuevo espacio figurativo fragmentado y una realidad plástica ajena a las prácticas tradicionales del arte, tal y como apunta María Isabel Navas:

⁵ Mientras que el fauvismo tuvo su desarrollo exclusivamente en la pintura, el expresionismo abarcó otras artes como la arquitectura, el teatro y el cine.

Es lógico que sea en este período cuando se plantee el debate clasicismo/romanticismo porque la desbordante actividad vanguardista que lo preside está intentando corroer los cimientos del arte, está discutiendo conceptos tales como tradición, clasicismo, etc. Por otra parte, el romanticismo es un movimiento aún muy cercano, que estos intelectuales van a tener siempre, ya que se constituye en el pasado inmediato contra el que, en muchos casos, se reaccionara de forma virulenta (1997: 28).

En estos movimientos de vanguardia el cubismo significó una propuesta novedosa dentro del arte, ya que puso en cuestión el valor del sistema de la representación tradicional de la realidad desde una visión monofocal. Sus máximos representantes fueron el español Pablo Picasso y el francés George Braque, posteriormente se unirían otros intelectuales como el poeta Guillaume Apollinaire con su libro *Les peintres cubistes* en 1913. Al estudiar el arte vanguardista podemos aludir a las ideas marxistas, las cuales estuvieron muy presentes a principios del siglo y comprendían una mezcla de anarquismo, socialismo y comunismo⁶.

De acuerdo con Perter Bürger en su ensayo *Teoría de la vanguardia*, estas vanguardias históricas al cuestionar conceptos como la institución y la autonomía burguesas del arte contraían una deuda enorme con el pensamiento militar y político de los siglos XIX y XX, en el que nombres como Karl Marx, George Soler o Vladimir Ilich Lenin eran inapelables (1974: 62-63). En este sentido, estos movimientos pretendían romper o alejarse de las convenciones tradicionales, es decir, la obra genera un sentido por sí misma. Tal y como señala Bernard Blistène “El fauvismo como el cubismo no deben ser considerados como dos estilos concluidos, más bien, como soluciones previsoras a un

⁶ Ya en 1848 Karl Marx había escrito *El manifiesto comunista*, en el cual planteaba la revolución como némesis de la modernidad capitalista.

problema que, progresivamente, amplía aportes” (2003: 26). En este sentido, ambas tendencias apuestan por un proceso de integración del arte a la sociedad. Por lo cual, y retomando la premisa anterior, los movimientos artísticos de orientación socialista adoptaron numerosas posturas distintas y, en ocasiones, opuestas; mas la representación del realismo se mantuvo como preocupación central (Clark, 2001: 17). Desde luego, algunos movimientos adoptaron la representación de naturalezas muertas y bodegones como eje en algunas de sus obras.

Una figura imprescindible para la vanguardia española fue Ramón Gómez de la Serna, quien en 1909 publica en la revista *Prometeo*⁷ el “Manifiesto futurista”, en el cual se da a conocer a Marinetti y se presenta a los lectores de la Península Ibérica un acercamiento a las ideas del futurismo italiano, siendo considerada como la primera de las vanguardias llegadas a España. La figura de Gómez de la Serna representó el espíritu de modernidad en España a través de sus escritos y estableció un diálogo entre las corrientes artísticas que ya se habían establecido en Europa. Debido a sus constantes viajes dentro del continente conoce a Tristán Tzara y su experimentación en el dadaísmo. Para 1915 organiza “La Exposición de Pintores Íntegros”, primera exposición cubista en España, incluyendo a la española María Blanchard, lo cual supuso un escándalo para la sociedad de la época.

Blanchard fue una pintora cubista, su obra se distingue sobre todo por la composición del color y duros contrastes. Debido a una beca concedida la Diputación de Santander en 1909, pudo complementar sus estudios en París, donde coincidió con grandes artistas como Juan Gris y Pablo Picasso, lo que la llevó a formar parte del grupo cubista parisino.

⁷ Suele identificarse como la primera revista vanguardista española, publicada en Madrid entre 1908 y 1912.

Entre sus obras de este período destacan: *Mujer con abanico* (1916), *Nature morte cubiste* (1917), *Femme à la guitare* (1917) y *Composición cubista* (1919)⁸. Estos últimos cuadros se distinguen por sus trazos y sus matices cromáticos, así como los planos oscuros y claros. Este dialogo que crea Blanchard entre líneas y curvas geométricas nos recuerda a la obra de su contemporáneo Juan Gris. Sin embargo, hay que tener muy en cuenta que para aquella época era impensable que una mujer pudiera ejercer o figurar en el ámbito artístico, Blanchard fue una de las pocas mujeres que obtuvo un reconocimiento a nivel internacional y logró exponer su obra fuera del país.

Por otro lado, es necesario hacer énfasis al ámbito académico en España, ya que durante los años 20 hubo una escasa proyección intelectual y las universidades del país, entre ellas la Universidad de Sevilla, comenzarían a reflejar la inquietud política que se extendía por otros ámbitos de la sociedad en contra del régimen de Primo de Rivera⁹. Como respuesta a esta problemática surgieron revistas como *Mediodía* (1926-1929), dirigida por Eduardo Lloset y Marañón, que mostraba aquellas inquietudes vanguardistas de círculos literarios e intelectuales que se desenvolvían fuera de la universidad, aunque en ocasiones estuviesen alentados por algunos miembros de esta como fue el caso del poeta y catedrático de Literatura, Pedro Salinas (2005: 348).

La pronta difusión de las vanguardias se realizó a través de revistas como *La Gaceta Literaria* (1927-1931), a cargo de Ernesto Giménez Caballero y Guillermo de Torre, que representó una de las plataformas de creación, difusión de la cultura y del arte nuevo más notables de todas las que se crearon en España, y que albergó una gran cantidad de

⁸ Actualmente se puede consultar parte de su obra en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

⁹ La actitud del dictador provocaría una agitación en la vida académica y revueltas universitarias que no cesarían hasta la proclamación de la República.

intelectuales. Consecuentemente eran publicadas ilustraciones, obras pictóricas y colaboraciones literarias de artistas gráficas y escritoras emergentes que colaboraron en su seno realizando textos de naturaleza periodística o literaria, ensayos artísticos y crítica de arte.

En esta línea el análisis propuesto por Isabel Rodrigo Villena en su artículo “La Gaceta Literaria (1927-1932) y sus pintoras modernas”, señala que las destrezas gráficas de artistas como Maruja Mallo y Ángeles Santos fue equiparable al mérito atribuido en la revista a escritoras como Ernestina de Champourcín o Rosa Chacel (2019: 665). Al tiempo que permitiría a estas mujeres artistas e intelectuales aproximarse a la vida artística y tener un protagonismo en la sociedad de los años veinte y treinta. De modo que se logró un mayor reconocimiento de la mujer en el ámbito cultural, artístico y social.

Desde luego, la genialidad femenina en este ámbito desmentía aquellos argumentos sobre la falta de talento y creatividad en la mujer que algunos como Gómez de la Serna recibieron con agrado; mientras otros, como Giménez Caballero, en su deriva de oposiciones fascistas y reaccionarias frente al feminismo, ponía en entredicho “¿Podrá soportar la tradicional España de Don Juan la victoria del sexo contrario?” (2019: 666). Entretanto en la *Revista de Occidente*, de corte más filosófico y literario, de Ortega y Gasset, realizaba publicaciones periódicas sobre las novedades del panorama europeo de las artes y mantenían las colaboraciones de los escritores consagrados, modernistas y de la Generación del 98, así como la participación de nuevos jóvenes creadores. En *Fernando Villalón. Centauro de pena* (2020), el poeta español reflexiona entorno al ámbito editorial y manifiesta que la idea de la revista andaluz *Papel de Aleluyas* era crear algo distinto a lo que ya se publicaba y dejar a un lado la de estética de *Mediodía*, que era la misma que la

Revista Occidente, darle otro aire. Uno de sus miembros más significativos fue Luis Cernuda y con él se acercarían otros poetas de la Generación del 27, cuya labor fue decisiva para la difusión cultural de la época.

A pesar de que bajo el mandato de Primo de Rivera se intentó promulgar varias leyes en favor de la mujer, eran insuficientes ya que la Iglesia seguía teniendo un fuerte poder en el sistema de valores y las costumbres, y el voto femenino se formalizaría en España hasta llegada la Segunda República. A grandes rasgos las condiciones en que vivieron la mayoría de las mujeres bajo el régimen se vieron con una limitada autonomía y, por tanto, no podían ejercer profesiones que exigían un título universitario¹⁰. Ni Carmen Baroja ni María Teresa León obtuvieron títulos universitarios, a pesar de su enorme curiosidad intelectual (Varela, 2012: 221).

Si bien esta idea de modernidad aportó cambios significativos para las mujeres españolas desde el acceso a la educación hasta los derechos políticos, aún en los primeros años de la década se aprecia una ausencia en la incursión artística. Basta pensar el reducido número de mujeres que tuvieron el reconocimiento de los hombres de su generación. A esta serie de procesos sociales hay que sumar la radio, el cine, la nueva moda y el auge del deporte, los cuales contribuyeron para que las mujeres estuvieran en contacto con el mundo moderno. En la llamada Edad de Plata sobresalieron periodistas, escritoras, filósofas, pintoras, políticas, deportistas, entre las que se encuentran Margarita Nelken, Carmen de Burgos, María Martínez Sierra, Maruja Mallo, Victoria Kent, Rosa Chacel, Clara

¹⁰ En aquellos años las profesiones más usuales para mujeres eran: contadoras, en archivos, en restauración, gráfica, historiadoras, filósofas, traductoras (del francés, latín, alemán, inglés al castellano); las interesadas en la ciencia (biología, matemáticas, filosofía, historia).

Campoamor, y muchas otras, quienes denunciaron las funciones que les eran asignadas y, al romper con ellas en la práctica, se hicieron acreedoras a fuertes críticas por parte de las fuerzas conservadoras (Varela, 2012: 228).

En este sentido, los paulatinos cambios de modernidad que se estaban gestando, impulsaron más adelante una transformación sustancial de la condición de la mujer y facilitaron nuevas prácticas sociales con una visibilidad mayor al sector femenino en el ámbito laboral, cultural, educativo, político y artístico. Fue el ámbito educativo que tuvo un impacto considerable, al haber mayor presencia femenina entre el alumnado aniversario, sobre todo, en algunas licenciaturas específicas como Derecho o Filosofía y Letras, pero también en campos hasta entonces reservados casi exclusivamente a los hombres, vinculados a los sectores intelectuales y artísticos (Luengo, 2014: 60).

A grandes rasgos los años treinta representarían un doble despertar para la mujer de aquella época: un despertar a un marco político lleno de libertades, que ellas mismas contribuyeron a establecer y restaurar. Así como un despertar de la condición femenina que se verá reflejado no sólo en el discurso propagandístico, sino también en el arte. Conviene aclarar que los componentes teóricos y prácticos de la actividad artística crítica se movieron hasta finales de los años veinte en una esfera cerrada sobre su propia atmósfera cultural o, como mucho, intentando vincularse a las demás realidades culturales acorde con las aspiraciones de ciertos sectores sociales (Brihuega, 1981: 449). De manera que el surgimiento de las vanguardias plásticas no sólo estableció un diálogo entre artistas e intelectuales españoles, también permitió una mayor apertura y difusión cultural en gran parte del continente europeo.

Basándose en los trabajos de Martin Pumphrey, Kirkpatrick asegura que los debates sobre la moda y la feminidad fueron tan esenciales para el proyecto modernista como lo fueron el cubismo, el dadaísmo, el futurismo o y el simbolismo (2003: 14). La inmersión de estas artistas representó una manifestación sobresaliente –y no solamente como artistas– en espacios que históricamente habían estado reservados a los hombres. Al mismo tiempo es necesario hacer hincapié que uno de los grupos que contribuyeron a esta movilización e innovación estética en España fue la Generación del 27, que se manifestó en la literatura y en las artes visuales, y en el cual sobresalieron grandes escritores y artistas que respondieron a la estética del mundo moderno.

1.1 Maruja Mallo: una mujer adelantada a su tiempo

Maruja Mallo (1902-1995), cuyo nombre era Ana María Gómez González, es una de las artistas más relevantes tanto para la vanguardia española como en la escena intelectual madrileña de las primeras décadas del siglo XX. Su formación en la Academia de San Fernando y sus relaciones personales con artistas de renombre como Rafael Alberti, Federico García Lorca o Salvador Dalí, la posicionaron dentro de las pioneras de la modernidad. Asimismo, su elocuente personalidad y su interesante producción artística, ligada al movimiento surrealista, despertaron la admiración de intelectuales como José Ortega y Gasset o André Breton.

Desde muy temprana edad, la familia de Maruja se trasladó a Avilés de 1908 hasta 1922. Una vez establecidos en Avilés estuvo en contacto con el mundo de las artes, ella y su hermano Cristino fueron inscritos a la Escuela de Artes y Oficios, donde se enseñaba

amplios conocimientos de dibujo lineal, de adorno, de figura y modelado, junto con nociones de geometría de espacio y cálculo del trazado (Montero: 1998). Además, ambos comenzaron a tomar clases privadas en casa. Maruja aprendió rápidamente a dibujar y dominar cada técnica, y en un corto tiempo, ella no tuvo nada más que aprender de su profesor de arte en Avilés (Mangini, 2017: 22).

Tras su regreso a Madrid en 1922, tanto ella como Cristino, quien era escultor, fueron aceptados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, egresando en 1926¹¹. Si bien por esos años la Academia no ofrecía un rumbo novedoso, sino que se apegaba a las fórmulas propias del arte hegemónico del pasado, el propio hecho de formar parte de ese ámbito revelaba un gesto moderno (Gluzman, 2018: 3). Durante su estancia en la academia conocería a Salvador Dalí¹², Concha Méndez, Luis Buñuel y Rafael Alberti, colaborando con este último a través de ilustraciones en varios de sus poemarios *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, *La pájara pinta* y *Colorín, colorete*, de 1929.

San Fernando se convirtió en la oficial de arte de Madrid desde el siglo XVIII y su objetivo fue promover el estudio del arte neoclásico francés. Sin embargo, tal como cuestiona Shirley Manguini en su estudio *Maruja Mallo and the Spanish Avant-Garde*: Las cosas no cambiaron mucho cuando Maruja fue admitida, ya que no les era permitido realizar pinturas extravagantes y tampoco apartarse de los temas clásicos (2017: 28). Si bien la academia era estricta y rigurosa con los estudiantes en general, los profesores

¹¹ Egresada de San Fernando, Maruja firma todavía como Ana María Gómez González, y tras pasar una temporada, toma el segundo apellido de su padre y comienza a firmar como “Maruja Mallo”.

¹² En *Sueños noctámbulos* (1922) de Salvador Dalí aparece Maruja Mallo en el ángulo inferior izquierdo, junto al autorretrato del propio Dalí.

tomaron especial cuidado en excluir a las mujeres que formaban parte de la institución.

Explica Manigini más adelante que:

Rafael Doménech, crítico de arte y fundador del Museo Nacional de Artes Decorativas, no era feminista, en otras palabras, el despreciaba el elemento femenino en la escuela y pensaba que las mujeres no podían ser pintoras o escultoras (2017: 28).

Es posible pensar que sólo pocas mujeres fueran admitidas en este tipo de instituciones o tuvieran acceso a una formación artística. No obstante, y a pesar de las restricciones, la pintora coincidió durante su formación académica con algunas de sus contemporáneas como Remedios Varo y Delhy Trejo. De acuerdo al escritor Arturo del Villar, Mallo fue partidaria de la abolición de las clases sociales y del amor libre, lo que en aquella época, en plena dictadura militar del general Primo, constituía un delito en el inmenso campo de concentración llamado España (2009: 5).

Una vez egresada de San Fernando, Mallo se abre camino en el ambiente artístico y forma parte de la denominada Primera Escuela de Vallecas de 1927 a 1929, donde entra en contacto con el escultor Alberto Sánchez y el pintor Benjamín Valencia; creada con el objetivo de promover la renovación artística desde dentro y con el deliberado propósito de “poner en pie el arte nacional” compitiendo con el de París (Vázquez de Parga, 2012: 564). Esta iniciativa impulsó una doble dimensión artístico-literaria que albergaría, entre otros, a María Zambrano, Concha Méndez, Miguel Hernández y Federico García Lorca.

Por aquel tiempo Mallo realiza un viaje a las Islas Canarias y, atraída por los colores de aquel paisaje, pinta una de sus obras más emblemáticas “La mujer de la cabra” (1927), cuadro monumental que se aparta de esta pintura tradicional. De acuerdo a diversas interpretaciones de la crítica, esta pintura concibe este espacio más cerrado y limitado de la

mujer burguesa que aparece en la ventana, y la cual se contrapone con el espacio exterior donde transita esta mujer que lleva la cabra, cuya figura puede representar el modelo de esta nueva mujer mucho más libre. Aunque ya desde sus primeros lienzos, “El mago” de 1926, se puede identificar su propia visión del mundo moderno y este sentido surreal que acompañó buena parte de su producción artística.

Entre 1927-1928 crea *Estampas*, una serie de obras presentadas a manera de *collage* con lápices de colores y figuras ambivalentes, cuya originalidad resulta muy significativa en conjunto con la temática, técnicas y vocabulario que compartía Maruja con sus compañeros masculinos contemporáneos. Esta serie está compuesta por *Estampas populares*, *Estampas deportivas*, *Estampas de máquinas y maniqués* y *Estampas cinemáticas*, en las cuales se alude a los efectos deshumanizadores de la artificialidad y la rígida mecanización del mundo contemporáneo (KickPatrick, 2003: 237). Estas obras son sumamente interesantes por el dinamismo, la velocidad y la exaltación de la máquina y la aceleración de la vida moderna.

En relación con *Estampas* se puede percibir un cierto eco del pintor Gutierrez Solana por la representación de las partes del cuerpo, los miembros cortados y luego vueltos a ensamblar que recuerda de este modo a los maniqués. Pero también enmarca el mundo cinematográfico mediante estas imágenes sobre puestas que tanto gustó a los artistas de vanguardia.

De esta serie pertenece el cuadro “Elementos del deporte” (1927) que se inscribe en la corriente del realismo mágico, sobre todo, por la percepción del objeto, no como un bodegón, sino como algo que en sí mismo tiene vida propia. En esta pintura se resalta la

conexión de la mujer con estas prácticas y más aún en “La ciclista¹³”, obra que acentúa la emancipación y la libertad femenina a partir de la bicicleta como símbolo de rebeldía y un canto a la modernidad. La novedad en la obra temprana de Mallo se refleja en que coloca a la mujer en el centro de esta visión moderna, que cobraría mayor relevancia en los años venideros. Como afirma Susan KickPatrick en *Mujer, modernismo y vanguardia en España: 1898-1931* “los deportes eran uno de los elementos que la vanguardia futurista-dadaísta blandía como significado de la modernidad utópica” (2003: 233). Es posible pensar que estas pinturas de la etapa temprana entablan un diálogo subversivo con la obra de sus colegas contemporáneos y se adelanta a muchas artistas feministas como Barbara Kruger o Cindy Sherman, quienes décadas más tarde examinaron en sus propuestas artísticas diferentes arquetipos femeninos en la cultura visual.

Pero también prevalece una reinterpretación de modernidad a partir de una mirada pictórica femenina que se conecta, de alguna manera, con una multiplicidad de discursos feministas en torno a la “nueva” mujer. Maruja pintaría tiempo después “Dos mujeres en una playa” (1928), como bien apunta Georgina G. Gluzman, en esta pintura la modernidad radical de “La ciclista” se atenúa: la artista suprime la vestimenta contemporánea y opta por una referencia más clara a la tradición de las bañistas, de gran desarrollo en la historia del arte. El ejemplo por excelencia *Deux femmes courant sur la plage* de Pablo Picasso resulta clave. Sin embargo, en el caso de Mallo se advierte una oposición entre ese cuerpo cubierto, que no puede nadar ni correr, y el cuerpo desnudo del primer plano (2018: 7).

¹³ El paradero actual de esta obra es desconocido, pero se pueden encontrar algunas réplicas de la pieza en la Web.

La incursión de Mallo en el panorama artístico madrileño se intensifica por su colaboración como artista gráfica en varias revistas literarias como *La Gaceta Literaria* (1927-1932), *Revista de Occidente* (1923-1936) en la cual ilustró varias de sus portadas con sus peculiares grabados. Inclusive Giménez Caballero la escogería para la ilustración de su libro de narraciones cortas: *Yo, inspector de alcantarillas* (1928), aunque su influencia más directa sería en el cortometraje *Esencia de verbenas* (1930), en el cual se incluye su cuadro de verbenas. Posteriormente participaría en la revista ilustrada *El almanaque literario* (1935) y *Blanco y Negro* en 1936, en esta última presentaría sus proyectos para cerámica y sus “arquitecturas vegetales”. Al tiempo la artista creó una identidad social como miembro de la vanguardia española, cruzando fronteras de género y adoptando una feminidad tan ambigua como transgresora, que le valió la admiración y reconocimiento por parte de algunos artículos de la prensa nacional.

En su primera etapa artística su estética se caracteriza por ser colorista y con temáticas mágicas, cosmopolitas y un estilo costumbrista popular¹⁴. La serie *Verbenas*, compuesta por cuatro grandes óleos, es la que mejor la define en aquellos años su obra plástica, cuyo contenido revela elementos típicos de las fiestas populares madrileñas retratados con un carácter satírico. El pintor Salvador Dalí expresó que “Maruja Mallo, entre Verbena y Espantajo toda la belleza del mundo cabe dentro del ojo, sus cuadros son los que he visto pintados con más imaginación, emoción y sensualidad”¹⁵. La artista

¹⁴ Su obra también ha sido catalogada como “Realismo mágico, el término se atribuye al crítico de arte Franz Roh.

¹⁵ Fragmento tomado de “La verbena. La gallega que revolucionó Madrid. Lorca, Alberti, Breton, Dalí, Neruda, Warhol... cayeron rendidos a su personalidad y su obra”, escrito por Emilia Bolaño y publicado el 14 de marzo del 2017 en <https://historia-arte.com/obras/la-verbena>

incorpora en este lienzo esta imagen rebelde y dinámica de la mujer, convirtiéndola en una de sus obras más emblemáticas. En palabras de Susan KickPatrick:

En *Verbenas* las figuras están representadas en términos relativamente realistas lo que corresponde a la estética postcubista y postexpresionista asociada con la modalidad neoclásica de Picasso o las pinturas de la granja de Miró, compartiendo con ella una serie de rasgos: pintura figurativa basada en formas puras, solidez geométrica, contornos precisos y composición equilibrada (2003: 243-244)

Esta obra le abrió camino entre el arte de vanguardia y al año siguiente, Mallo expondría su primera muestra individual organizada por Ortega y Gasset en las salas de la *Revista de Occidente* y expondría en ella sus cuadros de *Verbenas*, obras que impulsaron el reconocimiento entre la crítica de aquel entonces. Cabría añadir una posible alusión a “Las Fiestas de Figueras” (1922) realizadas por Salvador Dalí, cuyo cromatismo evoca a la festividad de la Santa Cruz celebrada a principios de mayo. Estos cuadros muestra en perspectiva a unos personajes paseando por la feria en un estilo marcadamente naif, en colores vivos y trazos esquemáticos, así como elementos típicos como toreros, carruseles, atracciones y personajes circenses. De esta manera Dalí conjuga costumbrismo y modernidad que se desprende de la misma composición y el cosmopolitismo que retrata la vida de la ciudad que tanto cautivó al pintor catalán. En el caso de la artista gallega se puede pensar que estas verbenas son un resumen de todo ese ambiente madrileño que refleja el lado popular de la literatura y el cine, que congenia con la estética en estos cuadros, donde los protagonistas son las mujeres vestidas de blanco que aparecen en primer plano. Toda esta amalgama de elementos de color vivo refleja a la perfección la bulla habitual de las ferias, en las que retrataba a la sociedad de su época con un toque sutil de ironía, pero con un optimismo generalizado, donde todo tiene lugar aquellas figuras

barrocas, los gigantes y cabezudos, acompañados de un sentido rítmico que acompaña todo estos elementos.

A finales de la década de los veinte, la artista pasa por una etapa de inflexión y acercamiento al surrealismo¹⁶ con retratos de paisajes desoladores de las afueras de Madrid, abandona el vitalismo de las *Verbenas* y se adentra, en cambio, a un mundo orgánico de desechos, naturaleza muerta y podredumbre. La evolución de su obra a partir de 1928 adoptaría un rechazo al color y la figura humana, marcando el ingreso a su fase más surrealista e influyente.

Esta primera etapa de Maruja Mallo se distingue por su lirismo plástico que se hacía notar en el impulso estructural de sus objetos y planos, y desde luego sus trazos caricaturescos. Su obra tuvo gran divulgación entre las revistas de la época y varias de ellas fueron reproducidas en las mismas. Cabe recordar que su pintura no es futurista, aunque tenga imágenes semejantes ni tampoco geométrica; más bien es figurativa y expresiva. De manera que la narrativa cuestiona los presupuestos ideológicos y revela nuevas identidades sociales a través de su obra, superando las limitaciones inherentes al arte masculino de aquel tiempo: la mujer es la que mira.

¹⁶ Tema que abordamos con mayor profundidad en el capítulo 2.

1.2 La Generación del 27

"Andaremos por siglos siempre juntos
por el camino de la Poesía,
que fue quien nos unió sin darnos cuenta
un ya lejano y luminoso día..."

Concha Méndez, *Entre el soñar y el vivir*, 1981

El año de 1927 fue, sin duda, un año muy significativo para España, en principio porque marcaría el final del régimen primoriverista, pero más allá de las cuestiones políticas, la cultura no quedó exenta y tuvo un gran despertar con la Generación del 27. Dicho grupo de jóvenes intelectuales representó un hito en el quehacer artístico y literario, que ya traía la herencia ideológica, hasta cierto punto, de la Generación del 98 con Juan Ramón Jiménez y Miguel Unamuno¹⁷.

En general los escritores que conformaron la generación tuvieron una aproximación a las vanguardias artísticas, lo que significó una experimentación en la técnica y en el proceso creativo. Una buena parte de sus integrantes asimilaron los movimientos de vanguardia, mientras que algunos poetas y prosistas se mantuvieron en la tradición literaria culta del Siglo de Oro y tomaron al poeta y dramaturgo Luis de Góngora como modelo. En la siguiente tabla ofrecemos una clasificación de los integrantes masculinos de la generación¹⁸.

¹⁷ Unamuno fue uno de los opositores más importantes en la dictadura de Primo de Rivera hasta tanto en su exilio en 1925 como a su regreso a España en 1930.

¹⁸ A las mujeres artistas y escritoras que fueron parte de la Generación del 27 les dedicamos el apartado 1.3 "Las Sinsombrero: Las grandes trasgresoras del 27", el cual aparece dentro de este mismo capítulo.

Nombre	Nacimiento	Lugar	Disciplina
Pedro Salinas	(1891-1951)	Madrid	Escritor y poeta
Jorge Guillen	(1893-1984)	Valladolid	Poeta y crítico literario
Gerardo Diego	(1896-1987)	Santander	Escritor y poeta
Vicente Aleixandre	(1898-1984)	Sevilla	Poeta
Federico García Lorca	(1898-1936)	Fuente Vaqueros	Dramaturgo y poeta
Dámaso Alonso	(1898-1990)	Madrid	Poeta y crítico literario
Emilio Prados	(1899-1962)	Málaga	Poeta
Rafael Alberti	(1902-1999)	El Puerto de Santa María	Poeta
Luis Cernuda	(1902-1963)	Sevilla	Poeta y crítico literario
Manuel Altolaguirre	(1905-1959)	Málaga	Poeta y editor

Todos ellos gozaron una notable formación académica y posteriormente coincidieron con otros artistas como Luis Buñuel en la Residencia de Estudiantes, institución de libre enseñanza que gozó de un gran reconocimiento nacional e internacional durante los años veinte: “Fueron los años en que coincidieron allí García Lorca, Salvador Dalí, Emilio Prados, Luis Buñuel, Pepín Bello y otros espíritus juveniles llenos de

ocurrencias”¹⁹. Desde luego, estos encuentros supondrán un resurgir creativo en la literatura, la pintura y el cine. A través de estos autores y artistas diversos se comprende con mayor claridad lo que representó la poética en la cultura española del siglo XX. Como bien resume Francisco Javier Díaz de Revenga en *Los poetas del 27, clásicos y modernos*:

La vanguardia cree en la creación de la nada, en el punto de partida absoluto. Pero el 27 opta por una actitud más moderada o, por decirlo de otro modo, menos rupturista. Su sentido de la innovación está en su concepto indiscutible de la modernidad que postulaba el arte nuevo de esta joven generación (2009: 11).

Esta premisa también es retomada por Felipe Díaz en su libro *Breve historia de la generación del 27* (2018), en la cual el autor hace una aproximación de sus principales artistas e intelectuales que conformaron el grupo entre los años 20 y los años anteriores a la Guerra Civil, movidos por la modernidad y la búsqueda de nuevos ideales estéticos. De acuerdo a la clasificación propuesta por Díaz, podemos distinguir tres etapas en su quehacer literario:

En primer lugar, una etapa de juventud que llegó hasta 1925. Algunos eran ya por entonces conocidos poetas, como Gerardo Diego, quien participó activamente en las experiencias poéticas vanguardistas. Es, por tanto, una época de tanteos en busca de un estilo poético propio. Un segundo período del grupo fue el de la última mitad de los años veinte, cuando todos ellos habían publicado en actos colectivos y se habían consolidado como la generación de los poetas jóvenes. En la tercera y última etapa se produjo la progresiva rehumanización poética, la cual trascurrió la Segunda República. Por tanto,

¹⁹ Fragmento tomado del artículo “La Residencia de Estudiantes, el Oxford madrileño” por Eduardo Mesa Leiva y publicado en la revista *Historia y Vida*, n°624. Febrero-marzo, 2020.

algunos poetas, como Alberti o Prados, adoptaron una abierta posición de compromiso político. Otros, como Lorca o Cernuda, también se situaron políticamente a la izquierda.

Desde luego la figura de José Ortega y Gasset, filósofo y ensayista español, ejerció una gran influencia entre los autores de la generación del 27, quienes retomaron algunas de sus ideas y postulados en las obras *España invertebrada* (1921) y *La deshumanización del arte* (1925). Hay que tomar en cuenta que para ese momento las vanguardias ya rechazaban tanto el realismo como el romanticismo, aunque fuera en un sentido teórico.

Branka Ramšak en su artículo “El realismo mágico, lo real-maravilloso y el surrealismo: una estética parecida” menciona que una de las contribuciones primordiales fue el término *Realismo mágico* propuesto por Franz Roh, crítico alemán, quien lo introduce como respuesta a las nuevas tendencias en el mundo plástico después del expresionismo y postexpresionismo de Pablo Picasso, Marc Chagall, Paul Klee, Max Emst, Otto Dix, entre otros (1991: 29). Más adelante la publicación su libro *Nach Expressionismus: Magischer Realismus: Probleme der neusten europäischen Malerei* (1925) aparecería en España y sería traducido y editado por la *Revista de Occidente* en 1927²⁰.

De igual importancia es la figura del poeta chileno Pablo Neruda, quien funda la *Revista Caballo verde para la poesía* (1935-1936) junto con Concha Méndez y Manuel Altolaguirre. En ella publicarían tanto a autores españoles como hispanoamericanos y europeos. Si bien la mayoría de estos intelectuales defendieron la causa republicana y

²⁰ Para el crítico alemán este realismo mágico para describir una corriente expresionista en pintura, caracterizada por incorporar elementos de fantasía y de irrealidad en una pintura de fondo realista.

pusieron su escritura al servicio de la República, escritores como Gerardo Diego se alinearon más tarde al bando franquista, aunque la disolución del grupo llegaría tras el asesinato de Lorca y el exilio de otros miembros como Salinas y Alberti.

Es sabido que esta generación destacó, sobre todo, en la literatura y en la prosa, aunque no por ello quedó exenta de las artes plásticas. Entre sus grandes prosistas vale la pena señalar a Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, Federico García Lorca, aunque también destaca la influencia del poeta Juan Ramón Jiménez dentro del grupo. Muchos de ellos tuvieron una participación prolifera en los periódicos y revistas. Además, se reunían con frecuencia en la Residencia de Estudiantes, primer centro cultural en Madrid, que significó un intercambio artístico y cultural de la Europa de entreguerras, así como la recepción de las vanguardias internacionales.

En este sentido, aquel lugar de encuentro tuvo un papel fundamental para difundir la modernidad en España y las corrientes del pensamiento europeo. Entre las figuras que asistían a las tertulias se encontraban Federico García Lorca, Salvador Dalí, Luis Buñuel, Rafael Alberti, Pedro Salinas y Maruja Mallo. De manera que instituciones culturales como la Residencia y el Ateneo representaron una extensión de la Generación del 27 y fueron el eje de la actividad intelectual española. Se privilegió a una literatura y una estética “deshumanizada”, mientras que la política apenas aparecía en las primeras conjeturas republicanas contra la monarquía y Primo de Rivera, con Valle-Inclán, Pedro Salinas, Dámaso Alonso, Jorge Guillén y García Lorca (Caudet, 2012: 79).

En aquel momento las vanguardias ya se habían establecido en España, uno de los movimientos de mayor impacto fue el surrealismo. Las manifestaciones del arte y la literatura surrealistas no se hicieron esperar en la pintura con Dalí; en el cine Buñuel y en literatura con la prosa de Alberti y las *Greguerías* de Ramón Gómez de la Serna. En definitiva, algunos autores del 27 se vieron influidos por este movimiento y sus técnicas que plasmaron en varias de sus obras.

La extraordinaria amplitud que ya había ganado el surrealismo en Europa con Giorgio de Chirico, Man Ray, Jean Arp, André Masson, René Magritte, Max Ernst y Yves Tanguy; iba a significar el cargamento más importante en España hasta esos momentos, lo que orientó a una ilimitada libertad expresiva (Brihuega, 1981: 444). Durante finales de los años veinte y principios de los treinta, varios miembros del 27 participaron activamente en el movimiento surrealista y el artista italiano Giorgio de Chirico sería un referente para muchos de ellos. Así, el conocimiento de su obra resultó una fuente inagotable de inspiración, de modo que términos metafísicos como el inconsciente, enigma, misterio, sorpresa, agonía o melancolía adquirieron carta de naturaleza en el panorama artístico español (Cabañas, 2001: 233).

Si bien fue un movimiento iniciado por André Breton en el 1924 con el *Primer Manifiesto Surrealista* en París, rápidamente fue adoptado por diversos artistas españoles: Joan Miró, Salvador Dalí, Oscar Domínguez, Luis Buñuel, se incluye entre estos al poeta Vicente Aleixandre. La difusión de este movimiento fue amplia, principalmente en revistas culturales francesas como: *La Révolution Surréaliste* (1924-1929), *Variétés* (1928-1930), *Documents* (1929-1930), *Le Surréalisme au service de la révolution* (1930-1933) y *Minotaure* (1933-1939).

El surrealismo, además, significó una vía de innovación entre los escritores del grupo, ya que recogía el inconsciente, la angustia y la rebeldía contra la sociedad moderna en forma de imágenes irracionales. Todo ello rompía con el ideal de pureza y belleza establecido durante el periodo novecentista, es decir, la Generación del 14²¹. Como referencia podemos tomar el poemario de *Pasión de la tierra* (1935) de Vicente Aleixandre, considerado la primera incursión de la literatura española en el surrealismo poético. El siguiente fragmento pertenece al poemario:

¿Nada más?
Yo no soy ese tibio decapitado que pregunta la hora,
en el segundo entre dos oleadas.
No soy el desnivel suavísimo
por el que rueda el aire encerrado, esperando su
pozo, donde morir sobre una rosa sepultada.
No soy el color rojo, ni el rosa, ni el amarillo que nace lentamente,
hasta gritar de pronto notando la falta de destino, la meta
de clamores confusos.
Más bien soy el columpio redivivo que matasteis anteayer.
Soy lo que soy. Mi nombre escondido.

Entre 1925 y 1927 se puede identificar una clara influencia del surrealismo que está presente en la temática de algunos poetas del 27. Otro poeta que adopta el surrealismo, además de Aleixandre, fue Pedro Salinas quien en “35 bujías”, integrado en su poemario *Seguro azar* de 1929, describe a partir de un objeto tan común como una bombilla y construye un espléndido poema sobre el amor a la luz que se transforma en la mujer amada:

²¹ Con el advenimiento de la Segunda República (1931-1936), la Generación del 14 verá llegado el momento de realizar este proyecto común: europeísmo, republicanismo, ciencia y racionalidad.

Yo la veo en su claro
castillo de cristal, y la vigilan
-cien mil lanzas- los rayos
cien mil rayos- del sol. Pero de noche,
cerradas las ventanas
para que no la vean
-guiñadoras espías- las estrellas,
la soltaré (Apretar un botón.).
Caerá toda de arriba
a besarme, a envolverme
de bendición, de claro, de amor, pura.

Como se ha propuesto en los párrafos anteriores, tanto en Vicente Aleixandre como en Pedro Salinas se registra una cohesión entre la literatura y las artes plásticas en especial en la época de los movimientos de vanguardia que traían con sí la concepción de un arte “nuevo” y forjaron nuevas alianzas plástico-literarias. De manera que, se lograba una distancia entre imagen y objeto, lenguaje y realidad²².

En este sentido, varios poetas vanguardistas, en especial españoles, sintieron un gran interés por las artes plásticas, especialmente la pintura y el dibujo, sin dejar de lado la fascinación por el cine surrealista como Salvador Dalí y Luis Buñuel. De lo expuesto en este apartado, podemos deducir que la poesía y la pintura estuvieron estrechamente ligadas, creando un diálogo que marcaría la vanguardia artística europea de principios del siglo XX.

²² Reflexiones tomadas del «Encuentro entre poesía y pintura vanguardistas Caso español: Vicente Aleixandre», pp. 111-116. *Littérature et Sciences humaines*. Nadia Chafai (dir.). *Représentations littéraires*, 2019.

1.3 Las Sinsombrero: las transgresoras del 27

Un día se nos ocurrió a Federico, a Dalí, a Margarita Manso y a mí quitarnos el sombrero porque decíamos que parecía que estábamos congestionando las ideas y, atravesando la Puerta del Sol, nos apedrearon llamándonos de todo.

Maruja Mallo

El término de la dictadura de Primo de Rivera y el inicio de la Segunda República surge en España un excepcional grupo de intelectuales y artistas que cambiaron el panorama cultural español, la llamada Generación del 27. Mas, tan amplio es el conocimiento de sus miembros masculinos como tan amplio el olvido de sus figuras femeninas. Mujeres de gran talento, quienes entraron sin complejos en el mundo artístico e intelectual de la época, trasgrediendo con ello las estrictas normas sociales.

A partir de una anécdota relatada por Maruja Mallo, el grupo se consagró como las SinSombrero²³. En la siguiente tabla se muestra a continuación las mujeres que conformaron el grupo y quienes, sin duda, tuvieron un gran peso en la vanguardia artística española de principios del siglo XX:

Nombre	Nacimiento	Lugar	Disciplina
Concha Méndez	(1898-1986)	Madrid	Escritora y poeta
Rosa Chacel	(1898-1994)	Valladolid	Escritora
Maruja Mallo	(1902-1995)	Viveiro	Pintora

²³ En plena dictadura de Primo de Rivera, en una España todavía cerrada y de espaldas al mundo, este gesto, quitarse el sombrero, los convirtió en rebeldes, especialmente a las mujeres. Para ellas, prescindir del sombrero implicaba abandonar el corsé de la época y, por tanto, no conformarse con el papel de esposas y madres.

María Teresa León	(1903-1988)	Logroño	Escritora
Rosario de Velasco	(1904-1991)	Madrid	Pintora
Delhy Tejero	(1904-1968)	Toro	Pintora
María Zambrano	(1904-1991)	Vélez- Málaga	Filósofa y ensayista
Ernestina de Champourcín	(1905-1999)	Vitoria	Poeta
Josefina de la Torre	(1907-2002)	Las Palmas de Gran Canaria	Poeta y novelista
Margarita Manso	(1908-1960)	Valladolid	Pintora e ilustradora
Margarita Gil Roësset	(1908-1932)	Madrid	Escultora e ilustradora
Ángeles Santos	(1911-2013)	Portbou	Pintora y artista gráfica

Estas mujeres supieron desafiar a través de su arte las normas sociales de la España de los años 30. No obstante, aún hoy en día, sus nombres son poco conocidos o no tan estudiados como otros artistas reconocidos como sus contemporáneos del grupo. Si bien fueron mujeres muy activas dentro del panorama cultural, no se entiende cómo en los manuales de historia o literatura no aparecen con la misma frecuencia que, por el contrario, los miembros masculinos. Sus aportaciones son aún poco estudiadas y, en su gran mayoría, han quedado relegadas de las antologías hasta nuestros días, a pesar de que desarrollaron una actividad constante en sus campos artísticos.

La correspondencia que se mantiene de esa época permite conocer la estrecha relación que sostuvieron algunos miembros del grupo. Muchas de ellas llegaron a realizar algunas colaboraciones en las mismas revistas como *La Gaceta Literaria*; *Revista de Occidente*; *Ultra*, la cual tuvo una duración muy breve de 1921 a 1922 y contó con la participación de figuras como Rosa Chacel o Luis Buñuel; o la revista *Héroe* (1932) editada por Concha Méndez y Manuel Altolaguirre, donde publicaron poetas como Lorca, Cernuda, Aleixandre, así como la participación conjunta en tareas educativas y misiones pedagógicas²⁴.

La mayoría de estas artistas residieron en Madrid, aunque algunas eran originarias del interior, y estuvieron abiertas a nuevos conceptos de modernidad y a los movimientos de vanguardia que provenían de Europa. Fueron mujeres profundamente comprometidas con su tiempo y su realidad social mediante una actitud rompedora y abierta, transformando así el panorama cultural y artístico de una España estremecida.

En este contexto las mujeres que conformaron aquel mítico grupo tuvieron un gran peso en la vanguardia artística por la aparición de los movimientos feministas y, sobre todo, por el sufragio femenino que fue reconocido por la Segunda República en la Constitución de 1931. De manera que la participación en la vida pública y el acceso a la educación propició que las mujeres fueran más cosmopolitas, independientes y creativas. En este sentido, la mujer de los años treinta no sólo refleja su modernidad en su aspecto físico y su modo de vestir; también en su vocación profesional, formación cultural, conciencia política y su participación en el mundo artístico.

²⁴ Fragmento tomado del testimonio de Mercedes Gómez Blesa, filósofa y ensayista, en el documental “Las Sinsombrero”, 2015.

Estudiar a cada una llevaría a una investigación exhaustiva, motivo por el cual se enumeran algunas de las más representativas del grupo. Encabezado el listado por Maruja Mallo quien fue una de las personalidades más interesantes de la Generación del 27, quien sostuvo una estrecha relación con los intelectuales de la época y tuvo una estrecha amistad con la escritora Concha Méndez²⁵ y a la pintora Margarita Manso Robledo, quienes se sumaron a la cruzada vanguardista. Como es sabido Mallo supo codearse con reconocidas figuras del momento y compartió afinidades intelectuales e inquietudes estéticas con la ensayista y filósofa María Zambrano. Desde los primeros años de su formación, la artista empieza a definir su lenguaje plástico, atenta a los ecos de las diferentes vanguardias que empezaban a llegar a España y se interesa por temas populares de la vida cotidiana y crea un mundo dinámico, moderno, de movimiento y de color. Como bien apunta, Guillermo de Osma, historiador y galerista²⁶:

Maruja cumple un papel fundamental como elemento renovador con esa peculiar personalidad y vitalidad que tanto la caracterizó. Ella es consciente que es parte de un grupo y un sector femenino que en ese momento aún se les consideraba muy por debajo que los intelectuales masculinos (Las Sinsombrero, 2015)

Otra pintora participe en este grupo fue Rosario de Velasco, su obra se distingue por ser un arte figurativo, armónico y proporción. Si bien en su enfoque predomina el arte clásico, podemos distinguir en sus cuadros algunos rasgos modernos como en el cuadro “Adán y Eva” en 1932. En este sentido, la iconografía de Velasco se inspirará siempre en los motivos pictóricos tradicionales (naturalezas muertas y composiciones con figuras), la

²⁵ De acuerdo a la crítica Concha Méndez sirvió de modelo en varias obras de Maruja Mallo como “La Ciclista” (1927).

²⁶ Fragmento tomado del testimonio de Guillermo de Osma en el documental *Las Sinsombrero*, 2015.

aproximación a esos mismos temas se caracteriza en estos momentos por un innovador tratamiento formal, que incluye los aspectos técnicos y el empleo del color²⁷. Por otro lado, merece la pena aludir a Margarita Manso, pintora modernista destacada, se presume que incursionó en el movimiento surrealista por la enorme influencia de Dalí; por ende, el manejo de elementos clásicos y modernos dentro de sus composiciones debió ser evidente. Desafortunadamente existen muy pocos registros confiables sobre su trabajo, ya que tras la Guerra Civil desaparecieron numerosas obras. Es conocida la buena amistad que Manso sostuvo con Maruja Mallo y Salvador Dalí, en parte debido a su formación académica en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde también conoció a Federico García Lorca²⁸. Cabe recalcar que, además de pintora, Manso era ensayista.

Asimismo, Manso sostuvo una relación con el también pintor, Alfonso Ponce de León²⁹, quien al estallar la Guerra Civil sería tomado por la guardia civil y asesinado al poco tiempo por su posición política de izquierda. Este evento marcaría la vida de la artista y con ello perdería aquel entusiasmo por la pintura y las bellas artes. Tras ese período tan oscuro y devastador la obra de Manso se detiene y pasa desapercibida.

Una de las artistas más singulares del grupo fue Margarita Gil, quien desde muy temprana edad desarrolló habilidades artísticas y a los 12 años ilustró el cuento que escribió su hermana Consuelo “El niño de oro”, que eran unos dibujos de una fuerza, de una imaginación y de una originalidad tremenda. La obra de Margarita causa furor porque

²⁷ Curaduría realizada por Paloma Esteban Leal en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Colección Rosario de Velasco, N° de registro: AS00614. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/adan-eva-0>

²⁸ El poeta le dedica a Margarita Manso el poema “Muerto de amor”, que aparece en el *Romancero Gitano*.

²⁹ La obra más conocida del pintor es “Accidente” (1936), en la que Ponce de León se autorretrata como víctima de un trágico final. Este cuadro resulta premonitorio, dado que muere pocos meses.

refleja a una artista consagrada, sorprende porque no se espera que una mujer tan joven pueda hacer lo que hace ella³⁰. Al mismo tiempo lo que es muy interesante es vislumbrar cómo el talento de Margarita durante mucho tiempo se consideró masculino, atribuyéndole esa virilidad, como retrata Juan Ramón Jiménez en su libro *Españoles de tres mundos* de 1942. Asimismo, el trabajo ilustrativo de Marga Gil evoca la sensualidad y esta dualidad de lo bello y lo feo con identidades racionales andróginas. Esta artista solía trabajar con granito para moldear sus obras, las cuales manipulaba con gran destreza, ejemplo de ello es la escultura “La mujer del ahorcado” de 1932, en cuya pieza aparece la mirada del hijo y la madre. Desafortunadamente poco se conserva de sus esculturas³¹, ya que la propia artista destruyó gran parte de su obra antes de su prematura muerte.

A la par de Margarita Gil encontramos a Delhy Tejero, pintora y muralista que supo relacionarse con otros artistas de la generación, que se distinguió por su ideología liberal y ser mujer moderna para la época. Gran parte de su obra abarca desde el costumbrismo a lo surreal y la abstracción, tras su viaje a París participa en la gran exposición surrealista organizada por André Breton en 1938 y se introduce al surrealismo. Como bien señala, Miguel Cabañas Bravo:

Aparte de ser amigas y discípulas en San Fernando, les fue común, estéticamente, una gran imaginación, que no rehuyó la influencia de los artistas del momento y que luego cada una llevó por sus propios caminos. Todas ellas, además, hicieron gala de una gran sensibilidad y un gran oficio dibujístico. [...] En esos primeros

³⁰ Fragmento tomado del testimonio de Núria Capdevita, catedrática de Estudios Hispánicos y Género de la Universidad de Exeter, en el documental *Las Sinsombrero*, 2015.

³¹ Margarita Gil es considerada la primera escultora española en piedra.

momentos, incluso, la influencia del arte déco también se dejó sentir en ellas. (2005: 35).

Consideramos valioso aludir a Ángeles Santos, pintora y artista gráfica, quien también participó activamente en la escena cultural. Santos realiza una obra original y moderna, uno de sus lienzos más expresivos es “Un mundo³²” de 1929, el cual fue expuesto ese mismo año en el Salón de Otoño. Dicha obra causaría una gran sensación entre los críticos, inclusive Ramón Gómez de la Serna expresó que “ha surgido una revelación: la de una niña de diez y siete años. Ángeles Santos, que aparece como Santa Teresa de la pintura, oyendo palomas y estrellas que le dictan el tacto que han de tener sus pinceles³³”. Asimismo, su estética se relaciona con el surrealismo y el expresionismo, aunque más tarde se inclinaría hacia un postimpresionismo de paisajes e interiores con una fuerte carga de expresión en relación al rol de la mujer en el contexto que le tocó vivir. Al igual que muchas de sus contemporáneas exploró diferentes corrientes estéticas.

Si uno mira lo que fue la participación de las mujeres, sobre todo, en las primeras décadas del siglo XX, encuentra escasos casos en los que además de ser mujer, sean polifacéticas y tan pioneras en facetas diversas. Josefina de la Torre, poeta canaria, desde muy temprana edad incurrió en la Generación del 27 con su primer libro de poemas *Versos y Estampas* publicado en 1927 y editado por Pedro Salinas. Dicho poemario fue incluido en

³² Su obra “Un mundo” está catalogada como una de las obras míticas del Surrealismo Español, también la crítica la clasifica dentro del Realismo Mágico.

³³ Curaduría comentada por Raúl Martínez Arranz en Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Colección Ángeles Santos, N° de registro: AD00038. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/mundo>

la *Antología de poesía española*³⁴ de Gerardo Diego en 1932, con lo cual la escritora adquiere ese reconocimiento indiscutible como referencia poética de la vanguardia.

Posteriormente figuró con un segundo poemario *Poemas de la Isla* (1930), que la sitúa en la órbita literaria española. De acuerdo a la clasificación de Marina Patrón Sánchez en “La versatilidad artística de Josefina de la Torre (I)”, la poeta se va a situar entre dos corrientes: Por un lado, el modernismo canario, representado con Alonso Quesada, Saulo Torón y Tomás Morales; de quienes toma el tono romántico, las descripciones narrativas y la forma de representar el mar en su esencia. Por el otro lado, es imprescindible la influencia de sus compañeros de la Generación del 27 y en especial por Pedro Salinas, Rafael Alberti y Federico García Lorca.

De estos dos últimos toma el neopopulismo del *Marinero en tierra* y del *Romancero gitano*, trayendo de vuelta formas estróficas tradicionales, como el villancico o el romance; así como el tono lúdico e inocente que a veces aporta el uso de diminutivos. A diferencia de muchas de sus compañeras de generación, Josefina no se exilia, pero sufre del silencio y olvido como un particular exilio interior. Pasarían varias décadas para que publicara su tercer poemario *Marzo incompleto* (1968) y el último *Medida del tiempo*, sería publicado ese mismo año.

Un poema memorable de Josefina que pertenece a esta antología que se titula “Mis amigos de entonces”, publicado en la revista *Millares* en 1968. En este poema desgarrador se dirige a sus compañeros de la Generación del 27 y expresa el silencio que supuso la Guerra Civil:

³⁴ Hay que tomar en cuenta que Josefina de la Torre junto a Ernestina de Champourcín fueron las únicas representantes femeninas de la generación en la *Antología* de Gerardo Diego.

Mis amigos de entonces,
aquellos que leíais mis versos
y escuchabais mi música:
Luis, Jorge, Rafael,
Manuel, Gustavo...
¡y tantos otros ya perdidos!
Enrique, Pedro, Juan,
Emilio, Federico...,
¿por qué este hueco entre las dos mitades?
Vosotros ayudasteis
a la blandura del que fue mi nido.
Yo me formé al calor
que con vuestras palabras me envolvía.
Me hicisteis importante.
Con vuestro ejemplo,
me inventé una ambición
y tuve vuelos insospechados de gaviota.

Hay que tomar muy en cuenta que dedicarse al arte en esa época representaba una forma de emancipación porque fue un espacio de libertad expresiva que las mujeres lograron conquistar y representó un abandono de la mentalidad de la pequeña burguesía o de los valores tradicionales de la época (religión, vida en familia). Por lo cual representó tanto un reconocimiento social como un rechazo de la misma. Otra de las poetas imperdibles es Ernestina de Champourín, quien inicia como discípula de Juan Ramón Gómez Giménez, a quien consideró su mentor. Para 1927 la poeta vasca toma prestigio en

el ambiente cultural madrileño, gracias a sus publicaciones de crítica literaria en periódicos, en especial en el *Heraldo de Madrid* y *La Época* -en los que cuida no escribir en páginas dedicadas en exclusiva a mujeres, como le ofrecían-, así como en otros medios literarios (González, 2018). Como la gran mayoría de representantes de su generación estuvo comprometida con las artes, entre sus poemarios más célebres destacan *En silencio* (1926), perteneciente a la primera etapa de la poetisa, *Ahora* (1928) y *La voz en el viento* (1931). Tras el estallido de la guerra, se exilia en Francia y México respectivamente, hasta su regreso a España a principios de los 70.

Dentro de la misma línea se distingue Rosa Chacel, quien fuera novelista y ensayista. Su trabajo literario se distingue por sus matices autobiográficos y también por temas relacionados con la mujer. En su primera novela *Estación. Ida y vuelta* (1930) resalta el carácter metaficcional propio de la narrativa vanguardista, retratando con osadía los atropellos sociales que hacían eclosión en la década de los treinta. Por aquel tiempo comienza a escribir *Teresa* por encargo de Ortega y Gasset que sería concluida en 1936 y publicada hasta 1941. En esta novela la autora incorpora la biografía ficcionalizada de Teresa Macha, amante del escritor José de Espronceda, incorporando el retrato del protagonista como herramienta narrativa que utilizaría en novelas posteriores como *Memorias de Leticia Valle* (1946).

Igualmente Chacel participó activamente en movimientos culturales como Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura junto con otros escritores como Ramón Gómez de la Serna, Max Aub, María Zambrano, María Teresa León, Luis Cernuda y Miguel Hernández. La dedicación a la lucha y la voluntad de seguir luchando hasta el último momento caracterizaron a la mayoría de las intelectuales comprometidas con la

causa antifascista. “¡Yo me quedo aquí!” afirmaba María Zambrano en una carta a Rosa Chacel del 26 de junio de 1938 después de aludir a la “diáspora” que se producía ya (Taillot, 2009: 31). Si bien parte de su obra la escribe en el exilio, en sus últimos años de vida escribiría reseñas y críticas de obras literarias. Aunque tuvo un reconocimiento tardío, sería galardonada con el reconocimiento de las *Letras Españolas* en 1987 y posteriormente el título “Honoris Causa” por parte del centro educativo universitario de Valladolid en su tierra natal.

Una de las intelectuales del grupo fue la también escritora María Teresa León, quien participó activamente como secretaria de la Alianza de Escritores Antifascistas y fue una de las principales precursoras del Segundo Congreso de intelectuales en defensa de la cultura. En este segundo Congreso, organizado por la Alianza de Intelectuales Antifascistas en Defensa de la Cultura, fue coordinado por Rafael Alberti y María Teresa León y se inauguró en Valencia en 1935. Entre sus grandes obras merece la pena aludir *La historia tiene la palabra* (1944), donde dejó memoria de todos los esfuerzos que hizo la República en su afán por defender la cultura y el patrimonio español durante los años de guerra. Posteriormente, publicaría en su exilio *Juego limpio* (1959), en el cual reconstruye todo el mundo de la alianza de intelectuales antifascista, la labor en la guerra y esa lucha por la libertad. En definitiva, María Teresa es una novelista de mucho interés.

La personalidad literaria de la escritora se refleja en *Memoria de la Melancolía* (1970), su última y autobiográfica novela, que es considerada uno de los grandes libros de memorias de la literatura española contemporánea. Dicha novela es fundamental para comprender lo que significó la España de la República desde el punto de vista de una mujer y gran parte de su liberación como escritora tuvo que ver con su compromiso político. En

definitiva, de León fue una mujer de gran importancia no sólo por su trayectoria política, sino también por sus alcances culturales y levantar la voz en aquella época, donde la participación femenina apenas comenzaba a figurar.

En la misma vertiente cabe destacar a Concha Méndez, escritora y poeta madrileña, quien desde muy joven estuvo involucrada en el ambiente cultural español y participó en la fundación del Lyceum Club Femenino³⁵; la primera organización cultural creada por y para las mujeres en 1926, que luchó por la igualdad social y jurídica de su género. El LCF no solo fue un refugio para compartir ideas, un foro para fomentar la cultura y la concienciación de la mujer, sino también un espacio desde el que luchar por los derechos civiles de la mujer española y como decía M^a Teresa León “adelantar el reloj de España”³⁶.

En relación a la obra de Méndez, aunque no hay como tal una experimentación en las vanguardias de la época, la influencia de Rafael Alberti es clara³⁷; sobre todo en el poemario *Marino en tierra* de 1924. Fruto de su viaje a la Argentina en 1930, cuando Concha decide irse, publica *Canciones de mar y tierra* (1930), ilustrado por la artista Norah Borges. Tras un breve período Méndez regresa a España y se vuelve a incorporar en el ámbito literario con *Vida a Vida* (1932), en la cual encontramos una evolución de su lenguaje poético y proyección de ese vitalismo que acompañó parte de su trayectoria. Sin

³⁵ Entre las integrantes resaltan: Clara Campoamor, Matilde Huici, María Teresa León, María de la O Lejárraga, Ernestina de Champourcín, Concha Méndez, Maruja Mallo, Elena Fortún, Hildegart Rodríguez y Victorina Durán.

³⁶ Información tomada de la página oficial de *Lyceum Club Femenino*: <https://lyceumclubfemenino.com/el-lyceum/>. 12 de julio de 2020.

³⁷ Fragmento tomado del testimonio de Emilio Miró, profesor e historiador, en el documental *Las Sinsombrero*, 2015.

duda, la poeta fue una auténtica mujer de vanguardia tanto su participación cultural como por su producción literaria.

Concluimos este apartado con una de las pensadoras más destacadas de la generación: María Zambrano, filósofa y ensayista, considerada por la crítica como una de las principales pensadoras españolas de la década de los 20. Su ideología se inclina a una cierta tradición que abarca la filosofía existencial, fenomenológica y vitalista de comienzos de siglo. Pensamiento que retoma de Unamuno y practica una filosofía, a diferencia de Ortega y Gasset, más intuitiva como si le otorgara una cierta confidencialidad. Su primer libro *Horizonte del liberalismo* (1930) plantea una reflexión filosófica en relación con el liberalismo ligado a los acontecimientos políticos de aquellos años. Asimismo, algunos de sus ensayos fueron publicados en la *Revista de Occidente* en 1934, además llegó a participar en varias tertulias y ejerció la docencia en la Universidad Central de Madrid.

Uno de los aspectos más interesantes de Zambrano es su escritura, en la cual prevalece la relación de la poesía con la filosofía. Además resulta relevante señalar que sus antologías como *Hacia un saber del alma* (1934), que sería reeditada posteriormente, recoge una serie de artículos que discuten el nacimiento de la razón poética y la condición humana. Para la escritora malagueña, la reconciliación armónica de la filosofía y la poesía debía de producir un pensamiento que habría de superar y transformar el racionalismo de la modernidad (Luquin, 2015: 164).

Zambrano es consciente de que su propia generación fue la que protagonizó el gran cambio de España y, también, de que fue esta generación que pagaría muy caro ese sueño de una España libre y progresista. La soledad y la imposibilidad de volver convirtieron los años del exilio en una auténtica prueba para las intelectuales republicanas cuyos

sentimientos resultan sumamente complejos y paradójicos, vacilando entre la desesperación y el optimismo, entre la rabia por haber sido abandonadas por la “madre-España” y la fe en un futuro renacimiento del alma española (Taillot, 2009: 32). Hacia la última etapa, y sin dejar de lado su actividad intelectual, publica *Claros del bosque* (1977), cuyo pensamiento cuestiona el ser ante la propia existencia mediante la tradición metafísica. Tras un largo exilio de más de cuarenta y cinco años, su obra alcanzó reconocimiento que ve culminado al ser la primera mujer en recibir el Premio Miguel de Cervantes de Literatura en 1988.

A partir del estudio de las Sinsombrero se genera una reflexión y reinterpretación en torno a la vanguardia española al tiempo que se ofrece una aproximación a la creación pictórica y literaria mediante el surgimiento de estas mujeres intelectuales y artistas que, por mucho tiempo, se mantuvieron en el olvido o en el anonimato, debido en gran parte al contexto político-social que atravesaba España en ese momento.

Por desgracia los conflictos bélicos truncaría este camino hacia la modernidad y su desenlace representó un retroceso respecto a los avances que habían obtenido estas mujeres años atrás. Muchas de ellas encontraron el exilio en América, donde encontraron su nuevo espacio, mientras que las que permanecieron en España soportaron represalias que comprendían la cárcel o, en el mejor de los casos, el silencio intelectual, que las aisló de la escena artística. Su pensamiento liberal las desterró a muchas de ellas tras el exilio, quienes habían dejado tras de sí una obra que, siendo ecuanímes, si se compara con algunos de sus compañeros de generación están al mismo nivel o incluso superior. No obstante, su obra es decisiva para entender un país que poco las reivindicó o, bien, lo hizo tardíamente.

A semejanza de los integrantes masculinos de su generación, estas mujeres multifacéticas fueron capaces de superar las barreras impuestas por las circunstancias nacionales. Como revisamos a través de este primer capítulo, Maruja Mallo no fue un caso aislado, por el contrario, pertenece a una generación intelectual que supuso un cambio cultural determinante y evidencia la importancia que las mujeres artistas tuvieron dentro de la vanguardia madrileña de los entusiastas años 20.

1.4 Selección iconográfica: primera etapa

En esta primera etapa la obra pictórica de Mallo se caracteriza por estar vinculada al *Realismo Mágico* de Franz Roh, aunque también destacan algunos rasgos surrealistas como en “El mago o Pim, pam, pum” (Fig.1) y “La mujer de la cabra” (Fig. 4). Sus pinturas se sitúan sobre 1927, año en que pinta buena parte de ellas, y en las cuales prevalece un gran colorido y dinamismo, así el sentido de vitalidad presente ya en sus *Verbenas* (Figs. 2 y 3) y sus *Estampas* (Figs. 5 y 6).

De manera que Maruja Mallo consiguió plasmar en cada uno de estas obras una expresividad única que cautivó a los intelectuales de la época entre ellos: Ramón Gómez de la Serna, José Ortega y Gasset, Ernesto Giménez Caballero y otros miembros de la Generación del 27. Algunas de estas pinturas fueron presentadas en su primera exposición individual por la *Revista de Occidente* (1928), en la cual también colaboró como ilustradora. Caso semejante fue el de Giménez Caballero, quién incluyó en su cortometraje *Esencia de Verbenas* (1930) uno de sus óleos de verbenas con motivo de las fiestas madrileñas. Sin dejar lugar a dudas, la obra de Mallo marca un precedente en la vanguardia española de principios de siglo tanto por su desenvolvimiento de la forma como el contenido, cuya sensibilidad visual crea un arte ingenioso, libre y audaz.



(Fig. 1) Maruja Mallo, “El mago o Pim, pam, pum”, 1926.
 Óleo sobre cartón, 60 x 74 cm.
 Museo de Bellas Artes de Bilbao Depósito de Colección particular.



(Fig. 2) Maruja Mallo, “La verbena”, 1927. *Verbenas*. Óleo sobre lienzo, 119x 165 cm.
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid.



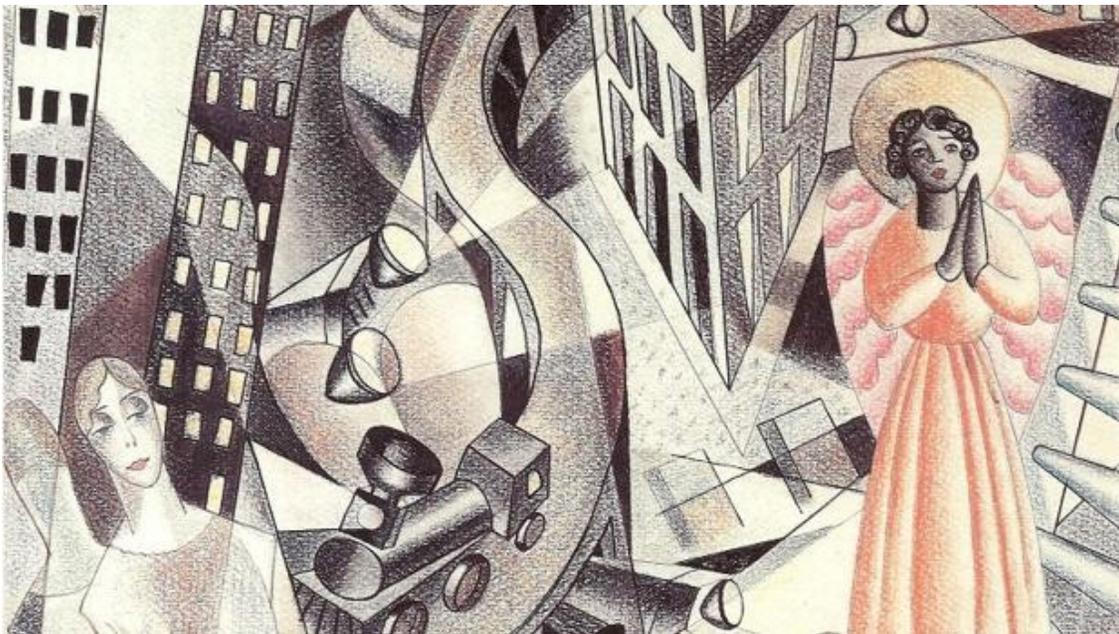
(Fig.3) Maruja Mallo, “Verbena de Pascua”, 1927. *Verbenas*.
Óleo sobre lienzo, 63,3 x 101,5 cm.
Colección Ariel Blumencweig, Nueva York



(Fig. 4) Maruja Mallo, “La mujer de la cabra”, 1927.
Óleo sobre tela de 110×110 cm.
Colección Pedro Barrié de la Maza, La Coruña



(Fig. 5) Maruja Mallo, “Elementos del deporte”, 1927. *Estampas*.
Óleo sobre cartón, 64x70 cm. Colección particular, Madrid



(Fig. 6) Maruja Mallo. “Estampa cinemática”, 1927. *Estampas*. Tinta y lápices de colores sobre papel,
44 x 31 cm. Galería Guillermo de Osma, Madrid

Capítulo 2

El imaginario surreal en la obra plástica de Maruja Mallo

Maruja Mallo tiene talento, y después pinta.

Antonio Espina, poeta y ensayista español, 1928.

Este segundo capítulo atiende a un estudio complementario tanto al movimiento surrealista como a la pintura de Maruja Mallo, lo cual permite reivindicarla como una de las artistas femeninas trasgresoras del siglo XX. Para ello, se parte de una contextualización del surrealismo en España y, una vez trazadas las características que lo definieron, se analiza la producción plástica de la artista que corresponde a la serie *Cloacas y campanarios* (1929-1932).

Con respecto a la serie aquí propuesta es relevante enfatizar al tratamiento que le da la artista, ya que marca una pauta en contraste con sus obras realizadas en 1927. La pintura de Maruja Mallo ocupa un lugar destacado en la vanguardia española, compañera de los creadores de la Generación del 27, su vitalidad trasgresora la definió como mujer moderna, siendo reconocida por André Breton y otros surrealistas como Paul Éluard.

El movimiento surrealista permeó notablemente en la cultura española de vanguardia tanto en su aspecto literario como en el pictórico, sobre todo a principios de la década de los años treinta. Asimismo, acabará popularizándose en gran medida por el seguimiento canónico de ciertos parámetros ya establecidos por la obra daliniana y el *collage* de Max Ernst.

En España, el surrealismo inició en Madrid debido al gran intercambio cultural que se suscitaba en la Residencia de Estudiantes³⁸, pero también tuvo lugar en otras provincias como Cataluña de la mano de artistas como Joan Miró que, si bien lo podemos considerar como integrante del grupo surrealista francés, también tuvo un impacto considerable en el ámbito español. Buena parte del movimiento surrealista se extendió rápidamente sobre todo por la difusión en revistas como *La Gaceta de Arte*, (1932-1936) fundada por Eduardo Westerdahl, poeta y ensayista, y *Noreste* (1932), editada por el escritor y poeta Tomás Seral y Casas.

Los surrealistas españoles, a diferencia de los franceses, no se constituyen en un movimiento coherente, ni promulgan un manifiesto de actuación poética común, ni se adscriben a una ideología político-social concreta (Caminero, 1998: 203). Al tomar en cuenta estas reflexiones, conviene entender el surrealismo como un movimiento general europeo, pero con modalidades nacionales diversas. En este sentido, aquella visión distorsionada de la realidad deviene del caos real propiciado por las guerras europeas.

Desde luego este movimiento representó una demanda hacia la libertad y la capacidad de expandir los planos de la experiencia psíquica. Esta voluntad de libertad coincidió con el período de entreguerras y la profunda crisis que atravesaba Europa y que, en aquel momento, generó un ambiente político complejo: el ascenso de los fascismos y en España, concretamente, el final de la dictadura de Primo de Rivera creó tensiones ideológicas. En la década de los treinta, el país se inscribe ya en un período de vanguardismo

³⁸ La Residencia de Estudiantes, ubicada en Madrid, fue una institución universitaria que estuvo abierta de 1910 hasta 1936, año en que cerraría sus puertas tras el estallido de la Guerra Civil. Asimismo, La Residencia constituyó un modelo de convivencia para estudios científicos y humanísticos.

basado en el cubismo y en la poesía pura que da paso a un nuevo empuje vitalista³⁹ que se ampara en la resurrección del futurismo y el surrealismo francés (Navas, 2009: 553).

Un primer acercamiento a la etapa surrealista de Maruja Mallo presidida por la serie bien lograda de *Cloacas y los Campanarios* (1929-1932), composición de cuadros que se distinguen dentro de la pintura española moderna por las formas ficcionales y oníricas, permite develar la figuración surreal en la obra plástica de la pintora gallega. Esta etapa, aunque breve, demuestra el cambio que se produce en Mallo y también da cuenta de un cambio que se produce en la generación de artistas que están a su alrededor, especialmente en la del 27.

Para entender esta obra de Mallo es imprescindible ahondar en el movimiento surrealista desde distintas aristas. Si bien su adhesión al surrealismo no significó la aceptación total del automatismo propuesto por André Breton, postulado en *El Primer Manifiesto Surrealista* (1924), sí prevalece la cuestión onírica y figurativa. Su obra es una mediación del surrealismo español que reinventa, a partir de una serie de lienzos, una cosmovisión surreal que sirve como precedente a una España de preguerra. En palabras de Ferris en *Maruja Mallo: la gran trasgresora del 27*: Mallo desarrolla en su obra la visión pesimista de un desengaño y explora el lado amargo de la existencia. En sus cuadros ya no aparece el ser humano, sino la huella, sus despojos (2004: 150).

Al tomar en cuenta esta premisa se puede interpretar esta serie como una visión profética a los desastres inminentes que tendrían lugar en la brecha de los años 30: la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial. Es posible pensar estos cuadros como un

³⁹ Este vitalismo se debió a la situación política, social y cultural que vivió el país durante el gobierno de la Segunda República.

presagio por su sentido bélico y devastador que, inclusive, se anticiparía a obras como *Guernica* de 1936 o *Premonición de la Guerra Civil* de Salvador Dalí de ese mismo año.

Cabe recordar que Maruja Mallo tuvo un notable eco como ilustradora en diversas revistas entre ellas: *Revista de Occidente* (1923) y *Alfar* (1920-1927), y se situó entre las grandes entusiastas del proceso vanguardista español del momento. De manera que la artista gallega estuvo en contacto con la estética de aquel Madrid de los años veinte y en conexión con los lenguajes parisinos (Antón Castro: 52).

Por lo cual resulta fundamental para este estudio enumerar a los principales precursores del surrealismo, de manera que podemos situar a Mallo dentro de esta corriente y, así, aproximarse a su obra a partir de su estancia en la capital francesa y su relación con algunos de los artistas surrealistas más relevantes de la época como Paul Éluard, Max Ernst o Giorgio de Chirico. A pesar de que la artista gallega estuvo ligada a otros estilos pictóricos como el constructivismo, el surrealismo fue una corriente que permeó parte de su obra y posibilitó su vinculación con la poética de la naturaleza que habría de transmutarse hacia lo pesimista en la etapa de posguerra.

2.1 Las propuestas de la vanguardia surrealista

El surrealismo fue una de las propuestas artísticas más trascendentales del siglo XX y que alcanzó una dimensión por gran parte de Europa y consecutivamente en América. Tras la publicación del *Primer Manifiesto Surrealista* por André Breton en 1924, el movimiento cobró mayor interés y cohesión⁴⁰, en el cual se propuso la superación de las formas

⁴⁰ Tanto el *Manifiesto* de Breton como el *Realismo Mágico* de Franz Roh serían publicados en la *Revista de*

racionales y convencionales de entender lo real para acceder a un sentido nuevo de la realidad ligado al proceso que predominó el arte de entreguerras. Poco después de concluir la Primera Guerra Mundial, este movimiento irrumpió como la tendencia protagonista de una vanguardia radical⁴¹. El término surrealista aparece registrado en el poeta Guillaume Apollinaire, quien lo definió como una “especie de sur-realismo” mediante dos ejemplos de innovación artística: Por un lado, el ballet de Jean Cocteau, *Parade*, con partitura de Eric Satie y decorados y vestuario de Pablo Picasso. Por el otro, la ópera *Les mamelles de Tirésias*, basada en la obra homónima de Apollinaire y representada en 1917 (Bradley: 1999: 6).

En este caso, al igual que las vanguardias anteriores, hay un sentido de absoluta ruptura como un proceso de legitimación y se evidencian las estructuras formales que no responden a las estructuras tradicionales del realismo y resalta, por el contrario, la fragmentación del sujeto. Asimismo, se asume la modernidad como una consencuencia de la inestabilidad social de la época y se comienza a politizar fuertemente con respecto a intelectuales militantes en el Partido Comunista. Ahora bien, no es tanto un arte político en el sentido banal de la palabra, sino, más bien, en la reestructuración de los comportamientos individuales y colectivos y, por ende, la configuración de nuevas realidades. Cuestión que no fue exclusiva del surrealismo, sino de todas las vanguardias artísticas precedentes.

Como un parteaguas se sitúa al movimiento dadaísta que alrededor de 1922 ya se había extendido en una pluralidad de lenguajes y expresiones por toda Europa y por los

Occidente entre 1925 y 1927.

⁴¹ Tras la Segunda Guerra Mundial, el movimiento surrealista se vio desplazado por el informalismo, tendencia que proponía el valor de la abstracción frente al valor de la recuperación del sistema de representación.

Estados Unidos. Entre tanto el surrealismo se consolidaría dos años más tarde con la publicación de Breton en el *Primer Manifiesto Surrealista*, en el cual podemos encontrar algunas premisas del dadaísmo como la libertad creadora sin freno, aunado al descubrimiento profundo de la psique como un proceso freudiano de “automatismo”. Bajo esta concepción el artista debía dejar que su mano se moviera libremente sobre el lienzo y, sin oponer resistencia, emergieran las ideas desde lo profundo del inconsciente.

Buena parte de las posiciones dadaístas se mantienen en el surrealismo, lo mismo que su sentido general de su rebelión y sus métodos provocadores. No obstante, y como bien apunta Mario De Micheli, en *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, en el expresionismo y en el propio dadaísmo también hallamos el sentimiento de la fractura y de la crisis, pero sólo en el surrealismo la búsqueda de la solución fue un empeño específico (1993: 154). Otro de los aspectos nuevos que propone el surrealismo es la voluntad de superar las posiciones de protesta y de rebelión para llegar a una explícita posición revolucionaria.

Así, dos nombres que tendrán un lugar determinante para el movimiento surrealista son Karl Marx y Sigmund Freud⁴², el primero como teórico de la libertad social y el segundo como teórico de la libertad individual. En este sentido, los surrealistas creían que la belleza se podía encontrar en la imaginación y buscaron una reconciliación entre el inconsciente y el consciente. Por tanto, un referente fue Freud, quien en sus postulados del psicoanálisis propuso que analizar los sueños podía ayudarnos a entender nuestra mente y liberar los deseos y recuerdos reprimidos. De modo que los surrealistas tenían especial

⁴² Sigmund Freud publica *La interpretación de los sueños* en 1900, cuyas ideas influyeron considerablemente en el movimiento surrealista.

interés en el concepto del inconsciente como sede de la imaginación y concibieron las técnicas freudianas como una vía de acceso para explorar imágenes a voluntad mediante el sueño:

La mayoría de las obras de los surrealistas abordan estos inquietantes impulsos como el miedo, el deseo, el amor obsesivo, la violencia, la muerte y la erotización. Junto a esta oscura y perturbadora tensión, se hace hincapié en los juegos visuales y la experimentación. (Dempsey, 2019: 18)

Como mencionamos anteriormente, los surrealistas acudieron a los análisis freudianos de los sueños con la finalidad de revelar las imágenes ocultas y una libre asociación de sus inesperadas yuxtaposiciones de “corrientes de consciencia”. Las ideas freudianas abarcan desde hacer lo usual inusual, experimentos de la escritura automática, hasta la represión del inconsciente. De modo que los artistas surrealistas experimentaron con diversas estrategias para conseguir lo “insólito”: mimetismo, duplicación, rotación, coincidencia, repetición y primeros planos utilizados para conseguir efectos espeluznantes y asociaciones fantasmagóricas. Por ende, fue muy común que en varias obras aparecieran cuerpos fragmentados, sobre todo si consideramos su carácter deshumanizador como en Giorgio de Chirico.

De acuerdo con Amy Dempsey, podemos identificar dos amplios tipos visuales de pintura: el llamado surrealismo “biomórfico” u “orgánico” de Joan Miró, André Masson, Roberto Matta y Jean Hans Arp; y el surrealismo “onírico” de Salvador Dalí, René Magritte, Yves Tanguy y Pierre Roy (2019: 78). Igualmente es de suma importancia el estudio recogido por Judith Collins en su libro *Técnicas de los artistas modernos* (1997), en el cual clasifica varias categorías del surrealismo, situando por delante a René Magritte. La

autora señala que sus obras surrealistas yuxtaponen insólitas figuras y objetos con una técnica competente, pero elemental y explora una irracionalidad onírica en sus pinturas, de modo que estas desafían la relación entre el arte y el mundo visible.

A la par Collins sitúa la obra de Tanguy en el imaginario subconsciente, sin embargo, y en contraposición a Magritte, no hay yuxtaposiciones extrañas. Más bien, el artista francés se vale del sueño, acentuando así el efecto de alucinación (1997: 76). Artísticamente, Tanguy desarrolló su estilo y técnica a través del trato con otros artistas; en este caso, las obras de Giorgio de Chirico y de Max Ernst tuvieron especial importancia en su primera época (Klingsöhr, 2016: 92). Asimismo, la relación del artista con el grupo surrealista a finales de los años veinte provocará una predilección por fondos que sugieren paisajes extraños animados por formas que dan la impresión de ser orgánicas. Por lo cual, en cuadros como “El jardín sombrío” (1928) traslada una atmósfera específica y extraña que evoca el cielo y el mar de forma amenazante mediante superficies brillantes que dan impresión de lo blando y moldeable. El universo plástico que propone Tanguy nos hace recordar, hasta cierto punto, a las pinturas de Maruja Mallo en su etapa surrealista, tanto como por lo sombrío como lo figurativo que domina la obra.

La singularidad de Tanguy radica en otorgar una belleza excéntrica, la cual se acentúa en pinturas como “Día de apatía” (1937) mediante el uso de sombras intensas asociadas con el paisaje. Esta transición de la oscuridad a la claridad, como se presenta en el cuadro, evoca una línea del horizonte que imposibilita situar la representación (Klingsöhr, 2016: 94). Otro de los pintores del surrealismo por excelencia es Salvador Dalí. Buena parte de su producción plástica se caracteriza por el enigma y el sentido onírico. Si bien se pueden nombrar varias pinturas, es preciso aludir “La persistencia de la memoria”

(1931), dicho cuadro reúne muchas de las características distintivas la pintura de Dalí: la yuxtaposición de elementos que provocan el asombro del espectador tanto por su heterogeneidad como por su singular aspecto (Klingsöhr, 2016: 38). De manera que el artista cuestiona tanto la materialidad de lo representado, su color y congruencia, como los signos del tiempo representados a través de los relojes que se deforman y se funden en la superficie.

Hacia mediados de los años treinta las pinturas de Dalí presentan títulos que sugieren una temática polémica, quizá el más emblemático lo sea “Construcción blanda con judías hervidas (premonición a la Guerra Civil)” pintado unos meses antes de que estallara dicho conflicto. Empero, ¿cómo valorar la dimensión política del cuadro, que muestra las características que tantas otras pinturas “apolíticas” de la misma época?⁴³ Como bien señala Cathrin Klingsöhr-Leroy en su libro *Surrealismo* (2016):

La representación en sí misma no ofrece una explicación como tal: un vasto cuerpo humano de donde brotan deformes extremidades. Los diferentes miembros, ligados de forma dolorosamente indisoluble y a la vez completamente inorgánica, permiten establecer una comparación con la Guerra Civil, aunque subrayando más bien su carácter de catástrofe fatal que la de acontecimiento histórico (40).

Su visión surrealista prevalece en su obra posterior “Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada un segundo antes de despertar” (1944). Sin duda, uno de los cuadros que marca esta concepción de lo onírico presente en el mismo título; así, en el centro se sitúa una figura femenina que representa a Gala, esposa del pintor. La complejidad interpretativa del cuadro radica, sobre todo, en el cuestionamiento óptico:

⁴³ El enaltecimiento del fascismo que aparentemente propugnó Dalí motivó sus diferencias con André Breton y acabo con la exclusión del español del grupo surrealista.

¿aquella mujer es la que sueña o, simplemente, es parte de una visión del propio Dalí? Se puede pensar que esta pintura no se limita exclusivamente a distanciar la realidad a través del sueño, sino que también consigue que la percepción de un instante recoga múltiples motivos.

Uno de los métodos surrealistas de creación por excelencia fue el automatismo. Este término refiere a la acción de pintar involuntariamente, como si se garabateara, de modo que las imágenes proceden directamente de la mente inconsciente y la valoración de otros sentidos de la realidad. La técnica del “automática” de dibujo fue precidida por Joan Miró, Paul Klee y André Masson y consistía en dejar que la línea de la pluma o de cualquier instrumento recorriese la superficie sin ninguna planificación consciente (Collins, 1997: 76). De modo que el artista confiere una importancia evidente al azar y lo espontáneo, lo cual deriva en la manipulación de la realidad a través de los objetos.

Una figura clave para el movimiento fue Paul Klee, quien realizó tanto obras abstractas como figurativas, pero en todas ellas hay una recuperación de lo primario desligada de los convencionalismos del mundo de la lógica (Nieto: 2000, 54). En principio es catalogado como precursor de la abstracción, el expresionismo y el surrealismo. En sus cuadros podemos encontrar alusión a los sueños, la poesía, la música, pero sobre todo color, el mismo color que en sus inicios despreciaba y que terminó manipulando con pasión y enseñando en la Bauhaus⁴⁴. Posteriormente, Klee será reivindicado por el grupo surrealista y resultaría una influencia clara pintores como Salvador Dalí y Joan Miró, tanto por la figuración y, posteriormente, la abstracción.

⁴⁴ Reflexión tomada de “Paul Klee, precursor de la abstracción, el surrealismo y el expresionismo” por Mathias Weise. LOFT. IT *Society Efemérides*. 18 de diciembre, 2019. <https://loff.it/society/efemerides/paul-klee-precursor-de-la-abstraccion-el-surrealismo-y-el-expresionismo-174942/>

Uno de los pintores que redefinieron el surrealismo en España fue Joan Miró, cuya plástica abarca desde el bodegón hasta la abstracción. Entre sus obras más representativas y que, sin duda, marcarían el punto culminante de su fase surrealista destaca “El carnaval de arlequín” (1924-1925). Para 1924 y, tras la publicación del *Manifiesto*, el artista catalán proyecta una síntesis de imágenes mezcladas de ingenuidad y de humor grotesco, donde predomina lo inconsciente y lo onírico. De manera que el lienzo prosigue la distribución de pesos y contrapesos, divertidas criaturas de fantasía que celebran el carnaval de una habitación. Una guitarra mecánica toca la música, mientras los otros seres se ocupan con juegos (Mink, 2016: 42). En la obra mironiana posterior, la composición de las figuras imaginarias se transforma y reduce progresivamente a motivos caligráficos y ornamentales.

Hasta ahora, nos hemos aproximado a la imagen surrealista mediante artistas que proyectan desde la disimilitud dos realidades lo más lejanas posibles la una de la otra. En esta vertiente, la figura Max Ernst es, sin duda, una de las más célebres dentro de la corriente, ya que parte de la perspectiva y construcción de interiores de tal manera que la composición en sí misma permite una trasposición de visiones. Ernst desarrolló la técnica del *frottage*⁴⁵, la cual consiste en frotar un lápiz sobre un papel en una superficie con relieves, de manera que se pueda reproducir la textura de diferentes objetos. Además, el artista recurrió al principio del *collage* del papel como en su célebre cuadro “El elefante de las Célebes” (1921).

En esta pintura, Ernst transporta simula diferentes materialidades y precisa un efecto alucinatorio que se desprende de forma unívoca de un paisaje de sus con elementos tan distintos entre sí que lo absurdo de su agrupación introduce el desconcierto en la visión y en

⁴⁵ Ernst completo una primera colección de *frottage* publicada en 1929 y titulada *Historie naturelle*.

el sentido, dotando de significaciones nuevas a los objetos representados (Klingsöhr: 2016). Dicha obra marcó un indicio en representar una realidad nueva y distinta. En un sentido estricto, el pintor dirige la atención a distintos planos de la representación regida por las leyes del sueño y el subconsciente. De igual manera, proyecta una estética de ruptura y en la cual la perspectiva visual es un engaño.

Es preciso añadir que el surrealismo fue el primer movimiento artístico en incluir un cuantioso número de mujeres participantes en publicaciones y exposiciones en los años veinte, y coincide con aquel resurgir de mujer nueva, liberada e independiente que estaba emergiendo en aquella época. Por tanto, el movimiento fue acogido por artistas españolas como Maruja Mallo, Ángeles Santos y Remedios Varo⁴⁶, respectivamente.

En el caso de las últimas, las experiencia y vivencias personales constituyen el material temático fundamental y la influencia del surrealismo se materializa, no tanto en el automatismo psíquico propuesto por Breton, sino, más bien, en obras cuidadosamente elaboradas que plasmas una atmósfera mágica (Arriaga, 2006: 453). Muy distinta es la evolución de Maruja Mallo que, por el contrario, tiene una visión reveladora de intuición y premonición, que al mismo tiempo dialoga con la pudredumbre y el orden de la materia como se reflejaría en sus cuadros de *Cloacas y campanarios*.

Sin embargo, y a pesar de los estudios recientes en la Historia del Arte queda una deuda a estas mujeres artistas que formaron parte de diversas corrientes artísticas como el surrealismo. Tanto Maruja Mallo como Ángeles Santos o Remedios Varo constituyen un apéndice en el arte vanguardista no sólo porque se articula con la obra de sus

⁴⁶ La relación de Remedios Varo con los surrealistas de París comenzó en la década de los años treinta, cuando inició su relación amorosa con el poeta Benjamin Péret.

contemporáneos varones, sino también porque proponen una visión distinta de concebir el mundo.

2.2 Difusión del surrealismo en el período de entreguerras 1920-1945

Desde sus inicios el movimiento surrealista fue consciente de la coyuntura entre el arte y la sociedad. Por ende, se asoció tanto la preocupación intelectual y artística como lo referente social que culminó en una acción revolucionaria⁴⁷. Si bien el surrealismo fue un movimiento que tuvo sus cimientos en la literatura y la llamada “escritura automática” practica adoptada por André Breton y otros miembros del grupo; tuvo un gran impacto en el cine de vanguardia con Luis Buñuel. En palabras de Juventino Caminero, estreno de *Le chien andalou* (1929), de Luis Buñuel y Salvador Dalí, representa y constituye el impacto más dramático del surrealismo general europeo (1998: 211). De acuerdo con el crítico, las dos famosas secuencias de la película encierran un simbolismo y mensaje de orden estético mediante la percepción sensorial.

No se puede entender el surgimiento del surrealismo sin otro movimiento paralelo como fue el de las vanguardias cinematográficas y la difusión del cine. De hecho, varios historiadores y teóricos de arte conciben que el cine surrealista surgió en París en la década de 1920 con la premisa de expresar el subconsciente de manera poética y supuso un enfoque totalmente en cuanto a la narrativa y producción cinematográfica. Esta corriente, muy influenciada por la teoría freudiana de los sueños, hacía uso del azar, atmósfera y estados oníricos y las yuxtaposiciones de imágenes. De esta manera, cambió la manera en la que se representaba la realidad en el cine.

⁴⁷ La palabra “revolución” aparece con frecuencia en los escritos surrealistas entre 1922 y 1925, sobre todo, en las publicaciones de revistas como *Le Surréalisme au service de la Révolution* o *Minotaure*.

El estilo surrealista de Buñuel no fue tan abstracto como el de otros directores como Man Ray o Hans Richter, sino que el director español apostaba más una liberación total de la narrativa lineal y lógica. Una de sus películas más emblemáticas, además de la ya señalada *Un perro andaluz*, es *La edad de Oro* (1930) también de Buñuel con la colaboración también de Dalí, donde las yuxtaposiciones entre lo real y el mundo de los sueños es una constante. En este vertiente, y de acuerdo con Agustín Sánchez Vidal en *Luis Buñuel: Obra Cinematográfica* (1984) bajo la concepción de André Breton:

Este film sigue siendo la única empresa de exaltación del amor total como yo lo considero, y las violentas reacciones a las que ha dado lugar sus representaciones en París, solo han podido en la conciencia de su incomparable valor. En el amor existe en potencia una verdadera edad de oro en ruptura completa con la edad de fango que atraviesa Europa y de una riqueza inagotable de posibilidades futuras (68).

Es innegable la contribución de Buñuel para el surrealismo a través de nuevas formas de expresión en el arte, aunque en su momento la proyección de estas películas supuso un escándalo. Ambas películas serían difundidas y presentadas por el Cine-Club Español, fundado por Ernesto Giménez Caballero, que se enmarcó dentro del movimiento vanguardista. De la misma manera, en las páginas de *La Gaceta*, el estudio y tratamiento del cine a través de los textos se hizo desde distintos planteamientos: la literatura, las Artes Plásticas, la Fotografía o los nuevos conocimientos teóricos⁴⁸.

⁴⁸ En su nota informativa, *La vanguardia cinematográfica en el Cine-Club Español y «La Gaceta Literaria»*, Alberto Sánchez Millán plantea esta discusión entorno a la abundante del cine de vanguardia a lo largo del tiempo que duró la revista., una de las más importantes en el panorama cultural español.

Con respecto a la difusión impresa situamos la revista *Littérature* (1919-1922), de corte vanguardista y dirigida por Louis Aragon, André Breton y Philippe Soupault. La revista publicó varios textos de corte literario y ensayístico, como lo fue *Les Champs magnétiques* (1919), la cual Breton concibió como la primera obra surrealista y escrita automáticamente (Bradley, 1999: 8). De modo que el surrealismo encontró la cohesión entre dos estados aparentemente contradictorios: el sueño con la realidad, y la realidad con el sueño en relación a una libertad plena en la cual el individuo goce de una libertad en plenitud.

La huella más profunda del surrealismo europeo se da en España a raíz de la pronta difusión editorial las revistas madrileñas *Grecia* (1918-1920) y *Cervantes* (1916-1920), las cuales publicaron traducciones de poemas surrealistas. Posteriormente se funda *La Gaceta del Arte* (1932-1936), un referente cultural que acogió los movimientos vanguardistas y podemos distinguir diversos artículos de divulgación teórica propuestos por el escritor Domingo López Torres. Dicha revista evaluó el surrealismo no sólo en función de valores estéticos e ideológicos, sino sobre todo, elogió los diferentes mecanismo de creación y pensamiento que propició la defensa de movimientos como la abstracción o el surrealismo. Además de contar con la colaboración de destacadas figuras del arte y de la literatura - Kandinsky, Tristan Tzara, André Breton, Paul Éluard, Benjamin Péret y Guillermo de la Torre- editaría, en su último número, el boletín sobre la “II Exposición Internacional de Surrealismo” celebrada en 1935 y que tuvo lugar en Tenerife, la cual contó con la presencia de Breton y Péret, y representaría un hito para la vanguardia española (Arias, 2012: 312).

La exposición recogió trabajos de notables pintores como Giorgio de Chirico, Óscar Dominguéz, Salvador Dalí, Max Ernst, Joan Miró, Yves Tanguy, Man Ray, entre otros⁴⁹.

A partir de la consulta de diversos críticos surrealistas, nos centramos particularmente en el período de las décadas de los años 20 y 30 y, en cuanto a los presupuestos teóricos seguimos muy de cerca la figura de Walter Benjamin, quien fue uno de los pensadores más estrechamente ligados al movimiento. El pensador alemán escribió “El surrealismo. La última instancia de los intelectuales europeos” en 1929. De este texto se desprenden dos premisas: Por un lado, el surrealismo como un movimiento radical engendrado en la Europa de postguerra y por últimos goteos del decadentismo francés, así como la tensión entre fronda anarquista y disciplina revolucionaria. Por el otro, manifiesta de inmediato su intención de romper con una praxis desde el ámbito literario, empujando la “vida poética” hasta los límites de lo posible (Benjamin: 2013: 32). De modo que el surrealismo proclamó el sueño como mediador y transformador de la realidad, entre las obras literarias cumbres habrá que subrayar: *Le Paysan de Paris* (1926) de Louis Aragon y *Nadja* (1928) de André Breton, ambas novelas ilustran la desautomatización del lenguaje y se aleja intencionalmente del modelo realista a partir de la ambigüedad narrativa misteriosa e inquietante.

Si bien la novela no fue un género privilegiado entre los surrealistas, quienes se inclinaron más por la poesía, estas dos novelas reflejan esa concepción que el propio Walter Benjamin definiría como *iluminación profana*⁵⁰. En el centro de este mundo onírico se

⁴⁹ Dicha exposición se puede consultar en el catálogo de la *2da. Exposición surrealista en Canarias* publicado por la Biblioteca Universitaria Las Palmas de Gran Canaria en coordinación con el Museo Internacional de Arte Contemporáneo.

⁵⁰ Benjamin entiende la iluminación profana cuando un objeto es descontextualizado y se yuxtapone con otros

encuentra la ciudad de París que se convierte en el verdadero rostro surrealista, tal y como añade el pensador alemán:

Ningún cuadro de De Chirico o de Max Ernst puede medirse con los vigorosos perfiles de sus fortines interiores, que han de conquistarse y ocuparse para llegar a dominar su suerte, y con ella, la de sus masas y la propia suerte. Nadja es un exponente de esas masas y de lo que las mueve hacia la revolución (Benjamin: 2013: 40).

Es permitente el acercamiento exhaustivo que realiza Michael Lowy en “Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encadenamiento revolucionario”⁵¹. El autor no se limita únicamente a la relación que sostuvo el pensador alemán con el movimiento, sino que también ahonda ideas fundamentales para comprender con mayor profundidad lo que significó el surrealismo como movimiento revolucionario.

Desde su viaje a París, Benjamin estuvo en contacto con algunas publicaciones y escritos surrealistas y, tal y como explica Lowy, leía las revistas en las que Aragon y Breton plasmaban sus ideas que en cierto sentido, salían al encuentro de su propia y más profunda experiencia (2013: 8). Por ende, para comprender mejor esta afinidad con la obra de Breton y Aragon es necesario tomar en cuenta que el surrealismo tiene sus simientos en el campo literario, aunque es difícil rastrear los ensayos que se han escrito sobre el surrealismo basta con aludir a estos dos escritores que buscaron mediante el arte – y el lenguaje- un nuevo porvenir que integrara la libertad espiritual.

de tal manera que causa al receptor una especie de “shock”, lo cual permitía que la experiencia revela su verdadero potencial.

⁵¹ Ensayo incluido en la compilación de *El surrealismo*, Walter Benjamin (2013) por la editorial Casimiro.

Entrada la década de los años 40 ya se había generado un conocimiento y apreciación mayor en Nueva York, que superó al de Europa a finales de los 30. Ejemplo de ello fueron las famosas exposiciones *Cubism and Abstract Art* y *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, ambas ofrecieron una relevancia sobre el arte internacional reciente en 1936, y participaron artistas como Wolfgang Paalen, pintor austriaco, quien en 1936 se adhiere al movimiento surrealista, e inaugura con Breton y César Moro la *Exposición Internacional del Surrealismo en México* en 1940, dirigida por la Galería de Arte Mexicano.

De acuerdo con Fabianne Bradu y el acercamiento que propone en su estudio *André Breton en México* (2013), dicha intervención supuso un acontecimiento internacional muy bien recibido e impulsaría, en cierta medida, una corriente pictórica de origen surrealista cuyos representantes más sobresalientes fueron cuatro mujeres: Frida Kahlo, Leonora Carrington, Remedios Varo y Alice Rahon. Aunque ya desde 1938 con la visita de Breton a México, el líder del surrealista, buscaba aliarse con Trotsky y Diego Rivera para continuar la idea de vincular el surrealismo a la Revolución (Sullivan: 1996:32).

Para los años cuarenta ya se encontraban establecidos en México varios artistas extranjeros exiliados como Benjamin Péret, Wolfgang Paalen, y César Moro, consolidados al movimiento surrealista. No obstante conviene aclarar que por aquellos años, otros artistas plásticos cercanos a la Escuela Mexicana de Pintura y Escultura conjugarán el expresionismo figurativo, con el arte fantástico y el arte surreal. Hay un interés por lo onírico y metafórico, haciendo referencia propia a la mexicanidad. En este ámbito, destacamos la pintura de Antonio Ruiz “El Corzo” y su contemporánea María Izquierdo⁵².

⁵² Fue una de las primeras mujeres pintoras que se desarrollaron dentro del cerrado núcleo artístico dominado por hombres. Su obra vista desde un enfoque histórico nos sitúa a un profundo sentido surrealista,

Pese a la gran acogida del movimiento surrealista fuera del país francés, surgirían varias inconformidades dentro del movimiento y desacuerdos con el propio Breton⁵³. Como consecuencia de lo anterior, el pintor austriaco Wolfgang Paalen asumiría una posición propia y terminaría por distanciarse del grupo francés, dando lugar a la revista *Dyn* (1942-1944) fundada en México. Hay que tomar en consideración que, el contenido que manejaba *Dyn* se aproxima más al quehacer artístico y cultural entendido como una exploración de nuevos caminos, pero, sobre todo, como contrapunto y contraparte a la corriente bretoniana.

Dicha revista resultó fundamental en cuanto a difusión, ya que en sus páginas colaboraron sobre todo europeos y norteamericanos, que se exiliaron en México a raíz de la diáspora que supuso tanto el advenimiento del fascismo como el estallido de la Segunda Guerra Mundial (Pascual, 2004: 53). Igualmente se cita en este estudio la divulgación del surrealismo en Argentina como antecedente del trabajo que desarrolló Maruja Mallo en este país a partir de su exilio en 1937. En Argentina, el surrealismo empieza a fundirse a finales de los años 20, al cual se sumarían artistas cercanos a la corriente como José Planas Casas, Antonio Berni y Juan Battle Planas. Este último se convirtió en una figura clave para el surrealismo en Argentina debido a sus manifestaciones plásticas, las cuales podemos asociar a André Masson o Max Ernst, entre sus obras podemos citar “Radiografía

muy cercano al realismo mágico que desarrollaron varios pintores mexicanos, en cuadros como “Alegoría a la libertad” (1937) y “Sueño y presentimiento” (1947).

⁵³ Isaac Felipe Azofeifa comenta en su estudio *Literatura Universal. Introducción a la Literatura Moderna de Occidente* (1984) sobre los manifiestos surrealistas que el mismo André Breton tuvo que publicar el *Segundo Manifiesto Surrealista* cuando algunos miembros del grupo tuvieron que ser expulsados por incorporarse al partido comunista francés. Al llegar la Segunda Guerra Mundial, Breton emigró a Estados Unidos y ahí publica el *Tercer Manifiesto Surrealista* (1942) Pp. 479.

paranoica” de 1936, cuya composición resalta la idea de automatismo que proclamaban los surrealistas y redefine la realidad desde otra perspectiva⁵⁴.

Algunos de estos artistas argentinos promulgaron sus tendencias surrealistas mediante revistas y suplementos literarios, colaborando con diversas propuestas y manuscritos⁵⁵. Tal y como señala Kira Poblete Araya en “Las revistas literarias del surrealismo argentino”, entre ellas destacan: *Qué* (1928-1930), *Ciclo* (1948-1949), *A partir de Cero* (1952- 1956) y *Letra y Línea* (1953-1954), las cuales dieron prioridad a la difusión del surrealismo, sus páginas reflejaron la iniciación, evolución y el alcance de este movimiento en la literatura argentina y, también, los antecedentes franceses en que se apoyaba (2016: 211).

Como se ha revisado a lo largo de este apartado, el surrealismo tuvo varios alcances tanto dentro como fuera de Europa, lo cual permite ubicar numerosas revistas y suplementos literarios dedicados a este movimiento vanguardista. Si bien la disolución del surrealismo como grupo vendría años más tarde, podemos rastrear sus principales técnicas artística y poética en publicaciones de la época que hicieron referencias y dedicatorias a dicha corriente, incluyendo a sus grandes precursores. Así, durante los años de preguerra los surrealistas introdujeron un discurso influenciado por la cultura y la tradición vanguardista, la cual potenció y acentuó su postura política, intelectual y estética durante las primeras décadas del siglo XX. Desde luego, el surrealismo no se define exclusivamente

⁵⁴ Curaduría de “Radiografía paranoica” (1936), serie homónima, por Diana Wechsler para la Fundación Malba. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2001.

⁵⁵ En 1937, en las páginas de la revista *Sur*, Attilio Rossi publicaría el artículo “Dos surrealistas”, en alusión a la obra de Batlle Planas como pintor y de Planas Casas como escultor. Consultado en la exposición monográfica *Juan Batlle Planas. El gabinete surrealista*. Museu d’Art de Girona, 2019. Pp. 21.

en una escuela literaria o artística, sino que representa, ante todo, una concepción del mundo y una preocupación constante del destino del hombre, aunada a la libertad creadora presente no sólo en los manifiestos de Breton, sino en la iconografía de cada uno de sus artistas.

2.3 Influencia de la pintura metafísica en Maruja Mallo

El surrealismo no se entiende sin el objeto y, sobre todo, sin la idea de su metamorfosis: uno de los aportes fundamentales de este movimiento al arte del siglo XX. En este sentido, no se puede dejar de lado la influencia de Giorgio de Chirico, quien mediante su pintura metafísica creó realidades inquietantes sirviéndose de objetos extraídos de la experiencia cotidiana.

Considerado el padre de la pintura metafísica, su pintura refiere a una forma habitual de ver las cosas mediante un efecto de desplazamiento, de enigma y misterio. De manera que el artista italiano retoma la escultura clásica y la inserta dentro de sus obras, en las cuales resaltan sombras prolongadas y la perspectiva distorsionada. Lo interesante de su pintura es la asociación de objetos que no tienen relación entre sí y los cuales son presentados con un efecto enigmático, privilegiando así el trazo, el color y la expresividad en obras como “Meditación otoñal” de 1913.

El pintor metafísico aparece con frecuencia como un parteaguas del surrealismo, en buena parte porque como figura es difícil de clasificar. Basta observar la inquietante asociación de objetos que aparecen en sus obras de la segunda mitad del siglo XX. Como bien apunta María Teresa Méndez Baiges en su estudio *Modernidad y tradición en la obra*

de Giorgio de Chirico, el artista metafísico suele conceder más importancia a la supresión de la memoria que al papel representado por los sueños en el arte (2001: 63). La exploración de nuevas soluciones plásticas se manifiesta mediante individualidades que abogan nuestra concepción del mundo. El aspecto metafísico de las cosas no procede de una situación excepcional, de lo fantástico o de lo sorprendente, sino que, paradójicamente, está contenido en la propia materialidad de los objetos y en las situaciones más familiares: somos nosotros mismos quienes en ciertas circunstancias de contemplación lo reconocemos.

Entre 1913 y 1917, su pintura posibilita una significación de misterio y ofrece la utilización de formas, objetos y edificios, mismos que le sirven para poder constuir un espacio imaginario en el que el espectador se cuestiona si lo que está viendo remite a una situación real o es parte de un sueño. Por tanto, suele reconocerse en sus cuadros una especie de sentimentalismo y estados de ánimo que aluden al propio título como “Misterio y melancolía de una calle” (1914). Al tomar en cuenta estas reflexiones, y ligado al pensamiento breutoriano, De Chirico revela en sus cuadros un carácter onírico y oculto que permite revelar el subconsciente a partir de la ausencia de figuras humanas que son reemplazadas por peculiares estatuas y monumentos como en “Las musas inquietantes” de 1917. El artista italiano no sólo introduce dichas estatuas y monumentos en el ambiente inanimado de sus pinturas, también incluye enormes marionetas que bien pueden remitir a la mecanización del hombre observada ya en obras dadaístas de Francis Picabia y recuerdan, a su vez, la deconstrucción de la figura humana llevada a cabo por el cubismo (Klingsöhr-Leroy, 2016: 34).

En *Sobre el arte metafísico* (1919), De Chirico asocia el aspecto metafísico de la realidad familiar a alteraciones de la propia memoria, que cambiarían la perspectiva de los objetos y la manera de comprenderlos: extraña e inquietante. Asimismo, la pintura de este artista se considera dentro de los límites del arte figurativo, pero no en el sentido de reapropiarse de la realidad, sino en representar el pensamiento. De acuerdo con esta idea de arte, cualquier objeto, por banal e insignificante que sea, admite una contemplación objetiva, libre de la voluntad, y puede, por tanto, asumir un carácter de belleza (Méndez: 2001, 72). No es azaroso encontrar en los cuadros metafísicos de De Chirico objetos como guantes, esferas, paredes, horizontes que evocan la naturaleza del mundo.

Si bien los cuadros del artista italiano causaron gran admiración entre los surrealistas, Maruja Mallo no fue la excepción y desde su serie *Estampas* podemos identificar ya un acercamiento a la obra de metafísica del autor. Este conjunto de pinturas puede interpretarse como un precedente de su pintura surreal por la distorsión de la realidad y la ambivalencia de los objetos, así como la descontextualización que estos adquieren como el maniquí y la fragmentación del cuerpo. Dos conceptos que remiten al ideario chiriquiano o, por lo menos, evidencia esta contemplación estética.

Hacia 1930 la pintura de Maruja Mallo se inclina hacia rasgos más oníricos, al que no es ajena la concepción metafísica del artista italiano y los *collages* surrealistas de Max Ernst. A diferencia de su producción plástica anterior, la serie de *Cloacas y campanarios* se distingue por un paisaje sombrío, de muerte y destrucción. Una representación que refleja tanto la madurez de la artista inclinada hacia lo surreal como la representación de una España despojada que maximiza la aspereza total de la obra.

2.4 Contenido y expresión en la serie *Cloacas y campanarios* (1929-1932)

¿Cómo de la alegría de las *Verbenas*, Maruja Mallo pasa a este mundo desolador de podredumbre? Distinguimos en la artista una evolución temática y formal que crea un lenguaje plástico distintivo en la forma, color, dimensiones, composición y en el uso particular de técnicas y materiales. *Cloacas y campanarios* representa en su totalidad la obra más surrealista de Maruja Mallo. Consuelo de la Gandara comenta que:

El campanario es una sátira impecable en la que un terrible vendaval zarandea los símbolos. La limitada paleta de grises, blancos y negros, juntamente con la fragmentación, han llevado a algunos a establecer comparaciones con el picassiano *Guernica* (1978: 25).

La conjunción de estos cuadros representa una transición fundamental desde el detallismo de “Antro de fósiles” al símbolo surreal de “Tierra y excrementos” que predomina durante los primeros años 30. La introducción de estos símbolos en su plástica se suma al hecho de que Mallo estuvo en contacto con los jóvenes artistas y poetas vanguardias en su viaje a París, tras una beca otorgada por la Junta de Ampliación de Estudios⁵⁶, donde coincidió con otros artistas como Juan Gris, Pablo Picasso, Joan Miró y Ángeles Ortiz.

La llegada a París produjo en la artista gallega un salto a una nueva dimensión cultural determinada por los movimientos artísticos y literarios marcados por las tendencias de vanguardia. De manera que la interacción que sostiene Mallo con André Breton, Paul Eluard y André Masson, pone de manifiesto la manera en la cual gestó su arte entre lo

⁵⁶ Dicha institución de libre enseñanza promovió la investigación y la educación científica en España. Sin embargo, fue clausurada en 1939 tras la victoria del bando nacionalista.

onírico y lo escatológico. Pilar Correidora en su artículo “Maruja Mallo, la integración de las artes” menciona puntualmente que:

Ramón Gómez de la Serna describe en las páginas de su obra *Retratos completos* a una Maruja que viaja a París ilusionada, llevando en su equipaje una colección de obras oscuras y coloreadas, su presencia atrae la atención de galeristas marchantes y coleccionistas (2010: 86).

Sorprende, sin duda, el surrealismo telúrico presente en “Tierra y excrementos” y supone un antecedente de preguerra no sólo por su composición plástica, sino también por su rigor geométrico compositivo y su estructura a modo de bodegón que nos recuerda los de Joan Miró con su obra “Bodegón del zapato viejo” (1937) por su expresividad de naturaleza muerta. Concordamos con Alberto González-Alegre, quien afirma en “Maruja Mallo en el Reina Sofía”: Tampoco resulta a nuestro parecer descabellada la apreciación que de estas cloacas hacía desde París el poeta Paul Eluard cuando estima estos cuadros como precursores de la visión plástica informalista (2010: 80).

Una vez establecida en París, Mallo se relaciona con Joaquín Torres García, teórico y pintor uruguayo, que representó una gran influencia y un precedente para su evolución pictórica con el rigor de la geometría⁵⁷. Asimismo, fueron de notable influencia las concepciones del poeta rumano Matila C. Ghyka en su obra *Estética de las proporciones de la naturaleza y de las artes* (1927), cuyo autor aborda la proporción aurea, concepto que tendría un notable influjo en la producción artística de Mallo que se inclina hacia un nuevo orden en la arquitectura íntima de la naturaleza y el hombre. Tal como apunta acertadamente Correidora:

⁵⁷ Las teorías de “Abstracción- creación” de Torres-García tendrían un notable impacto en la obra pictórica posterior de Maruja Mallo, una vez concluida su etapa surrealista en 1932.

Los estudios entorno a la filosofía pitagórica, las matemáticas y geometría y la incorporación de estas teorías a su pensamiento dan muestra de su deseo de crear un nuevo lenguaje intemporal y global; las teorías de los artistas mexicanos Rivera, Orozco y Siqueiros sobre el nuevo arte mural y el pensamiento artístico de la Grecia clásica y el arte egipcio se unen a su obra (2010: 86).

En primera estancia *Cloacas y campanarios* es una reflexión que enlaza con el barroco español, el mundo putrefacto que tanto le gustó a Breton, e introduce a un surrealismo anómalo con el contexto español. A través de estos lienzos Mallo consigue plasmar la presencia y la ausencia del hombre que es muerte, esqueleto, andrajo y huella. Asimismo, la artista visualiza una especie de estado general de mirada hacia la cloaca y la alcantarilla, un arrabal donde todo está en estado de caos, un paisaje que es pedregoso. Tal fue su gran receptiva entre los críticos de la época que el propio Breton adquirió el cuadro “Espantapájaros” en 1932, tras la exposición de Maruja Mallo en la Galerie Pierre, certificando esa adhesión de la artista al surrealismo: la obsesión con la muerte, el extrañamiento y el interés por los sueños. En una entrevista realizada por el canal español RTVE⁵⁸, la propia Maruja Mallo comentaba que:

El papá de los surrealistas, que era André Breton, junto con Aragón y Paul Eluard, Magritte y todo el grupo, me los presentó Pierre. Les interesó mucho haberme conocido y desearon ver mi obra prontamente... Se quedaron asombrados y Breton se interesó tanto por el cuadro “Espantapájaros” que lo adquirió”.

⁵⁸ Entrevista realizada por Paloma Chamorro a Maruja Mallo por el programa RTVE. es, fechada el 4 de agosto de 1979.

A pesar de que su estancia en la capital parisina fue breve, resultó fundamental en su trayectoria, ya que se distingue un contraste notorio que evidencia y dialoga entre sí con el consciente y el subconsciente, lo visible y lo invisible. En estos cuadros la tierra se abre y adquiere un sentido de dos universos paralelos: el de los muertos y el de los vivos, el recuerdo del pasado y del presente, un mundo abismal y telúrico.

En este sentido, el tránsito de las *Verbenas* multicolores de los años veinte al submundo de *Cloacas y Campanarios* representa el contraste más brusco de su obra: la alegría popular y dinamismo cromático frente al oscuro e informe del subsuelo como presagio. Con relación a esta obra la misma Mallo comentaría años más tarde que “como pasa el día pasa la noche por la ley de los apuestos, es una cosa que la puede revelar el inconsciente, pero no el consciente y la razón”.

Es precisamente este cambio de color y temática lo que determina un mundo vacío y deshumanizado. Así, en obras como “Antro de fósiles” (1930) podemos identificar la presencia de esqueletos con una connotación de muerte y destrucción. Estos aspectos quedan enmarcados por el conjunto de arcos vacíos al fondo que transmiten una sensación tridimensional. Por otro lado, la presencia de la naturaleza se puede apreciar en “Espantapeces” (1931), en el cual aparecen lanzas clavadas en la tierra que rodean el margen, así como un componente que alude al clero en el sombrero sacerdotal que aparece clavado en una de las lanzas en la parte inferior del lienzo.

Como hemos revisado a lo largo de este apartado, a partir de 1928, la obra de Mallo se distingue por su composición formal que acentúa su carácter surrealista que devela un mundo sombrío e putrefacto. En relación a *Cloacas y campanarios* es fundamental señalar que la técnica que emplea: cal, azufre, pizarra, ceniza, légamo, arrastrando los pigmentos

extraídos de estas materias a golpe de espátula; inspirados en los paisajes desolados de los suburbios (Ruiz, 2006). De este modo, y al igual que sus contemporáneas españolas Remedios Varo y Ángeles Santos, Mallo forma parte de las artistas españolas que estuvieron en contacto con la plástica surrealista y cuya obra incorpora un ideario que expresa sin miramientos su visión de la vida y la muerte.

2.5 Maruja Mallo y Rafael Alberti: de lo visual a la poética surrealista

Como se ha recogido a lo largo de este estudio, la Generación del 27 cumplió un papel esencial en la vanguardia española y, desde su temprana etapa, se puede percibir un influjo surrealista⁵⁹ en varias disciplinas artísticas (Ruiz, 2006). A pesar de que hubo una cierta resistencia entre escritores como Federico García Lorca, Rafael Alberti, Luis Cernuda y Vicente Aleixandre al momento de adscribirse abiertamente al surrealismo, encontraron en este movimiento una alternativa para reflejar aquella crisis personal y espiritual de los años veinte. El propio Alberti se resistió a ser etiquetado como surrealista como bien revela Marina Casado en su estudio *La nostalgia inseparable de Rafael Alberti: oscuridad y exilio íntimo en su obra*:

Para mí, *Sobre los ángeles* no es surrealista, sino que está envuelto en una atmósfera surrealista, que es distinto. Porque en mi libro no hay escritura automática ni mucho menos; eso hacían los franceses, todo él tiene referencia a la realidad (2017: 81).

⁵⁹ Tema que desarrollamos con mayor amplitud ya desde el primer capítulo de la tesis “Arte y Modernidad en España, primeras décadas del siglo XX”, al cual corresponde el apartado 1.2 La Generación del 27.

En este sentido, tal y como menciona Casado más adelante, resulta improcedente catalogar *Sobre los ángeles* dentro del movimiento surrealista -francés- porque en España no se desarrolló de la misma manera. Pero tampoco se puede negar que en su poesía de aquella época, al igual que Lorca o Cernuda, los elementos oníricos, la ruptura del orden establecido y todo lo relativo al subconsciente adquieren un papel primordial (Casado, 2017: 83). No obstante, y sin dejar de lado el gran dominio verbal, al aproximarnos a la poética albertiana podemos reconocer algunas técnicas cercanas al automatismo psíquico que se refería Breton⁶⁰.

La complicidad entre ambos Rafael Alberti y Maruja Mallo se vio reflejada en el campo creativo y en su producción artística. Más allá de la relación amorosa de ambos, la influencia tanto de uno como del otro es clave para entender la serie pictórica *Cloacas y campanarios* de la pintora gallega, pero también la poética del escritor. Ambos llevaron a cabo colaboraciones comunes desde finales de los años veinte que se vieron materializadas en sus obras y se prolongo hasta la década posterior, tras la ruptura definitiva. Uno de los motivos que originó la crisis del poeta fue el fracaso de su relación sentimental con la artista gallega. No es azoroso pensar que en los poemas *Sobre los ángeles*, *Yo era un tonto...* y *Sermones y moradas*, el amor se contempla como una dimensión inalcanzable o perdida (Casado, 2017: 142).

Por tanto, resulta interesante añadir al estudio un breve análisis intertextual a partir de una selección de poemas de Alberti con relación a los cuadros surrealistas de Mallo. La selección de versos se desprende de dos poemarios muy significativos y que enmarcan la

⁶⁰ Ya en su *Primer Manifiesto* (1924) André Breton define como “automatismo psíquico, por cuyo medio intenta expresar, verbalmente, por escrito o cualquier modo, el funcionamiento real del pensamiento sin intervención reguladora de la razón.

etapa más surrealista del poeta: *Sobre los ángeles* (1929) y *Sermones y moradas* (1929-1930).

A pesar de que Mallo todavía no había pintado sus cuadros sobre grajo, basura y excremento, Alberti reconoció en los dibujos de Mallo un complemento ideal para las poesías que aparecían en *La Gaceta Literaria* (Pont, 2001: 90).

Al estudiar su composición lírica se devela una sintonía entre las palabras y las imágenes, así como similitud de las mismas. Por lo cual, hemos seleccionado fragmentos de los poemas anteriormente citados para reinterpretar la obra de Maruja Mallo desde un diálogo entre el simbolismo y lo onírico, en el que puede percibirse un guiño al surrealismo español. Identificar como punto de partida las características visuales de estos poemas es, en principio, una tarea preliminar y enriquecedora para este estudio al evidenciar las variables entre la palabra y pintura. Desde luego, la aplicación de los restantes cánones surrealistas a los poemas albertianos podría ser aceptada si se aplica como un intento de renovación desde el orden sintáctico y, sobre todo, semántico, mediante la yuxtaposición de elementos dispares y contrarios.

Frente a esta actitud, el surrealismo proponía más bien una rehumanización total de la poesía: un mundo íntimo más escondido y oscuro, el sótano de su personalidad, desconocido incluso para él mismo, pero que se manifiesta de manera indirecta y sublimada en el mundo de los sueños, en el cual afloran los impulsos reprimidos en el subconsciente (Edo, 2006: 105). Desde luego, esta concepción reconocía en gran medida la importancia de los descubrimientos freudianos y exteriorizaba los conflictos interiores mediante una nueva concepción de la escritura que cumplía una función liberadora.

La investigadora Shirley Mangini reflexiona en su estudio exhaustivo *Maruja and the Spanish Avant- Garde* (2017) que Mallo, al igual que sus viejos amigos Buñuel y Dalí, no estuvo en total acuerdo con la arbitrariedad y las reglas propuestas por Breton; y añade la autora más adelante, que los surrealistas querían que las mujeres fueran sus musas nunca sus iguales (120). Derivado de esta premisa podemos pensar que dicha concepción bien pudo ser un factor para la que la artista gallega se distanciara del grupo surrealista una vez terminada su estancia en París.

En principio conviene aclarar que Maruja Mallo llegó a ser protagonista de algunas poesías de Alberti, como evidencia la antología publicada por Cátedra, *Sobre los ángeles/ Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* (1981), cuya lectura proporciona un análisis más profundo. Asimismo, se toma como punta de partida el poema inédito “La primera ascensión de Maruja Mallo al subsuelo”⁶¹ de 1929 que retrata esa visión onírica, fantasmagórica, donde emerge lo siniestro y la pesadilla que tanto fascinó al poeta:

Tú,
tú que bajas a las cloacas donde las flores más flores
son ya unos tristes salivazos sin sueños
y mueres por las alcantarillas que desembocan a las verbenas desiertas
[...] dime por qué las lluvias pudren las horas y las maderas.
Aclárame esta duda que tengo sobre los paisajes.
Despiértame.

⁶¹ De ese mismo período corresponde “Carta de Maruja Mallo a Ben Turpin”, ambos publicados por La Gaceta Literaria en 1929.

Es sabido que en los cuadros que pintó Mallo entre 1929 y 1931 representa esta atmósfera subterránea y panoramas desolados. Este poema pone en evidencia la influencia de Maruja Mallo desde el mismo título que sirve de marco, refiriéndose a ella como musa, pero también como mentora “Hace ya 100.000 siglos que pienso en que tú eres más tú cuando te acuerdas del barro”. En este sentido, la semejanza entre la pintura y el poema evidencia este diálogo artístico y traduce la visión de Mallo en sus propias palabras, otorgándole otra significación: Tiene todo el aspecto de ser una llamada de atención o un reconocimiento personal y público de cuánto había de él, de ese Alberti contradictorio y angustiado, sombrío y luminoso a la vez, en la obra de su compañera (Ferris, 2004: 65).

Dicha similitud que trasciende de la pintura al texto, se puede notar en los sustantivos que utiliza Alberti y el sentido que les da a lo largo de este poema mediante los despojos del pasado, la tierra incendiada y encharcada, así como las cloacas empujadas por los vientos. Al igual que las pinturas de Mallo, la poética albertiana en ese período refleja la crisis del autor, lo cual produciría un cambio drástico en su composición lírica. De manera que el poeta pone de manifiesto un tono lúgubre y oscuro que podría aproximarse, en menor o mayor medida, a la visión surreal que Mallo retrata en su plástica de aquellos años. Tanto por el cromatismo como por el uso de materiales naturales está presentes en ambos autores.

Por un lado, Alberti recurre a los sustantivos como: carbón, arena, ruinas. Elementos que encontramos presente en los cuadros “Tierra y excrementos” (Fig. 11) y “Sapo y excrementos” (Fig. 12). En este sentido, la lírica y la plástica vislumbran una visión nihilista de la vida y un sentido escatológico acompañado de la descomposición como si se tratara de escombros y podredumbre. La audacia con la narrativa en *Sermones* y

Moradas dialoga con la visión fragmentada y descompuesta presente en “Espantapájaros”, el cual lleva el mismo nombre que el cuadro de Mallo de 1929, una de las obras más icónicas dentro de esta serie (Fig. 7):

Ya en mi alma pesaban de tal modo los muertos futuros que no podía andar
ni un solo paso sin que las piedras revelaran sus entrañas.

¿Qué gritan y defienden esos trajes retorcidos por las exhalaciones?

Sangran ojos de mulos cruzados de escalofríos.

Se hace imposible el cielo entre tantas tumbas anegadas de setas corrompidas.

Si bien podemos encontrar una alusión a la pintura en el sentido deshumanizador del cuerpo y resalta el tópico recurrente de la época “el traje vacío” que alude a las circunstancias históricas, crisis existenciales y religiosas, y el cual transfiere Alberti al mencionar aquellos “trajes retorcidos”, fue la propia Maruja quien refirió a este cuadro:

Los espantapájaros, anatomías de clavos y estacas, que ostentan por cabezas y escobas, estas patéticas armaduras de empaque funesto sostienen vestimentas civiles deshabitadas, trajes clericales vacíos; los harapos hinchados y destrozados por los temporales (Correa, 1983: 192)

Es posible pensar este poema como una écfrasis de la pintura de Mallo, ya que tanto el poema de Alberti como la pintura de Mallo vislumbran, de una manera muy particular, la decadencia y la muerte. Una relación similar se presenta con el cuadro “Espantapeces” (Fig. 10) y el poema “El cuerpo deshabitado”, el cual representa un cuerpo que ha perdido su razón de ser, su alma, lo que conduce a un absoluto vacío, y cuyo significado negativo se halla reforzado por una sensación de oquedad y muerte (Edo, 2006: 111).

Se observa aquí una imagen que sintoniza con la composición de Mallo, y la cual presenta un cromatismo de colores sombríos mediante materias vivas, mientras que Alberti recurre al componente visual a través de metáforas y una rehumanización poética que exterioriza los conflictos interiores mediante la idea de la ausencia de vida. Lo mismo ocurre en “El ángel de carbón”, *Sobre los ángeles*, donde el poeta alude a varios conceptos relacionados con la tonalidad oscura presentes en el lienzo “Antro de fósiles” (Fig. 9):

FEO, de hollín y fango.
¡No verte!
Antes, de nieve, áureo,
en trineo por mi alma.
Cuajados pinos. Pendientes.
Y ahora por las cocheras,
de carbón, sucio.
¡Te lleven!
Por los desvanes de los sueños rotos.
Telarañas. Polillas. Polvo.
¡Te condenen!
Tiznados por tus manos,
mis muebles, mis paredes.
En todo,
tu estampado recuerdo
de tinta negra y barro.
¡Te quemen!
Amor, pulpo de sombra,
malo.

En este fragmento aparece personificado el ángel como un ser maligno que bien puede referir al desasosiego, asociado con el vacío y la ausencia, un signo recurrente a lo largo de la obra: el silencio es tan espeso en la representación del poeta, que parece que toda la naturaleza se ha estancado, repentinamente inmovilizada, anunciando la muerte o la

nada (Eco, 2006: 114). Caso semejante se distingue en “El ángel falso”, el cual incluye una dedicatoria a Maruja Mallo:

PARA que yo anduviera entre los nudos de las raíces
y las viviendas óseas de los gusanos.
Para que yo escuchara los crujidos descompuestos
del mundo
y mordiera la luz petrificada de los astros,
al oeste de mi sueño levantaste tu tienda, ángel
falso.
Los que unidos por una misma corriente de agua
me veis,
los que atados por una traición y la caída de una
estrella me escucháis,
acogeos a las voces abandonadas de las ruinas.
Oíd la lentitud de una piedra que se dobla hacia
la muerte.
No os soltéis de las manos.
Hay arañas que agonizan sin nido
y yedras que al contacto de un hombro se incendian
y llueven sangre.
La luna transparenta el esqueleto de los lagartos.
Si os acordáis del cielo,
la cólera del frío se eruirá aguda en los cardos
o en el disimulo de las zanjas que estrangulan
el único descanso de las auroras: las aves.

Una atenta lectura revela que los elementos que introduce Alberti como las arañas, los lagartos y los cardos que introduce más tarde, son tan desagradables como los huesos que prevalecen en los cuadros de Mallo, cuyo contenido deja claro que fue ella quien introdujo al poeta a ese mundo de ruinas y deshechos (Fig. 8)

Más allá de realizar un análisis comparativo entre los dos artistas, ya que ambos crean una atmósfera en sintonía y demuestran su complicidad surrealista, es significativo enfatizar la pauta que generó esta serie pictórica y su concepción artística de Mallo, sobre todo, en la composición formal y en la temática lúgubre. *Cloacas y campanarios* no sólo demuestra la madurez de la artista, sino también la representación de una España despojada a través de la huella, los esqueletos y la tierra que surge desde las cenizas y los escombros.

De una manera magistral Mallo transforma el lienzo en un mundo de pesadilla, sobrenatural, en cual prevalece los colores grises y pardos que maximizan la aspereza total de la obra. En estas pinturas desaparece el hombre y queda una cierta huella, despojos, los esqueletos, una especie de submundo. En última instancia dicha obra dialoga con el expresionismo de José Gutiérrez Solana que traslada lo oscuro y sombrío en obras como “La procesión de la muerte” de 1930, la cual refleja aquella España negra.

Asimismo, se distingue en las poesías de Alberti un estilo surrealista, sustando en la liberación del pensamiento que se desenvuelve a partir de la yuxtaposición de elementos reales y los traslada a un plano distinto, proponiendo una manera distinta de ver el mundo. En este sentido, la poesía surrealista implica una ruptura con la literatura del pasado, irrumpe a través de lo onírico y rompe con la noción mimética de la realidad. Es posible pensar que en Alberti la realidad exterior aparece como algo cambiante, inestable e imposible de comprender, y por tanto, se refugia desde su propio “yo”⁶² a través de la liberación de los mecanismos inconscientes de la mente. Aquellos ángeles constituyen una superación: la del hombre que se supera a sí mismo.

⁶² El “yo lírico” del surrealismo es incapaz de alcanzar sus ideales y se desplaza hacia campos oníricos y espacios del deseo psicológico, donde sus relaciones con la realidad externa se encuentran fragmentadas, transformándose mediante la imaginación, la fantasía y los sueños.

A esta concepción se suma la constante surrealista que da lugar a nuevas maneras de ver los objetos y preformar nuevas experiencias estéticas desde una perspectiva histórica, dando la impresión de que el arte se expresa de manera intertemporal cuando nos cuestionamos ¿qué hace salir a una pintura de su pasado? En dado caso, *Cloacas y campanarios* reivindica, desde otra perspectiva, el desarrollo histórico de una etapa surrealista y sitúa a Maruja Mallo como parte de la experiencia vanguardista que se venía gestando desde principios de la década y la cual culminaría en 1933 cuando la pintora vuelve a España con la esperanza de un país próspero.

Esa estética que tiene bastante que ver también con un grupo que va a conocer por esos años, la Escuela de Vallecas, quienes recuperan una plástica española basada en un paisaje árido y formas orgánicas, muy de la tierra. La artista retoma estas gamas frías casi sin color, son tonalidades que las dan las materias, las piedras, los cráneos, los huesos. A la par se puede distinguir una cierta poética de la degradación y putrefacción que dialoga con el surrealismo.

Una vez establecida en su país natal, Mallo tuvo una breve etapa como profesora de dibujo en el Instituto de Arévalo y posteriormente se traslada a la capital como docente en la Escuela de Cerámica, donde realiza sus *Arquitecturas minerales* y *Arquitecturas vegetales* alrededor de 1935. Finalmente, la Guerra Civil la sorprendería en Galicia y se vería forzada al exilio por su postura contraria al régimen nacionalista. Al tomar en cuenta estas reflexiones propuestas a lo largo de este segundo capítulo, resulta pertinente añadir, que el tema del exilio lo abordamos con mayor profundidad en el capítulo 3, el cual está dedicado tanto al compromiso que la artista sostuvo con la Segunda República como su

exilio en el sur de América y las diversas propuestas culturales en las que participó hasta regreso a España.

2.6 Selección iconográfica: segunda etapa



(Fig. 7) Maruja Mallo, “El espantapájaros”, 1929. Óleo sobre lienzo, 138 x198 cm.
Colección André Breton.



(Fig. 8) Maruja Mallo, “Basuras”, 1930.
Óleo sobre cartón, 43x 55 cm.
Fundación María José Jove, La Coruña.



(Fig. 9) Maruja Mallo, "Antro de fósiles", 1930. Óleo sobre lienzo, 135 x 194 cm.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.



(Fig. 10) Maruja Mallo, "El espantapeces", 1931.
Óleo sobre lienzo, 155. 5 x 104. 5 cm.
Galería Montenegro.



(Fig. 11) Maruja Mallo, “Tierra y excrementos”, 1932.
Óleo sobre cartón, 43 x 55 cm.
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.



(Fig. 12) Maruja Mallo, “Sapos y excrementos”, 1932. Óleo sobre lienzo, 46 x 58 cm.
Museo de Arte Contemporáneo Español, Castilla y León.

Capítulo 3

Diálogos con Maruja Mallo: arte y exilio

La importancia de este capítulo es comprender y destacar el compromiso y la labor que desempeñó Maruja Mallo desde la Segunda República, tanto por su labor creativa como su compromiso político partidario, hasta su exilio en América. El ámbito de estudio, además de reseñar algunas actividades que realizó la pintora durante el período republicano, comprende la reflexión del desarrollo artístico y las circunstancias político-sociales que estaban teniendo lugar en ese momento. Sin dejar de lado, una aproximación a su producción artística en el exilio en América y su reivindicación como artista en la España tardofranquista.

En cuanto a la cronología, el capítulo abarca fundamentalmente tres períodos: la Segunda República (1931-1936), aunado a la Guerra Civil, su exilio y la dictadura del general Francisco Franco⁶³ (1939-1975). Este marco temporal permite ampliar la comprensión para analizar la obra de Maruja Mallo y su compromiso que mantuvo con el arte español. Es indispensable realizar una exploración general en función de los procesos de transformación y revolución social de la primera mitad del siglo XX y, así, comprender sus dimensiones históricas con mayor claridad. Por tanto, se enfatiza en las dimensiones contextuales que influyeron en el desarrollo creativo de la artista, sin perder de vista las influencias y las interrelaciones culturales que surgieron en América Latina.

⁶³ En este contexto es necesario precisar en el primer franquismo, que se extiende desde la victoria de Franco en 1939 hasta el término de la Segunda Guerra Mundial en 1945 y los regímenes fascistas que tienen lugar en el continente europeo.

En lo que se refiere al tema del compromiso político de las artes plásticas, los componentes teóricos y prácticos de la actividad artística crítica se movieron hasta 1930 en una esfera cerrado sobre su propia atmósfera cultural o, como mucho, intentando vincularse a las demás realidades culturales acorde con las aspiraciones de ciertos sectores sociales (Brihuega, 1981: 449). Las consecuencias generales de esa vinculación entre arte y política son de una relevancia transcendental puesto que algunos españoles habían contribuido ya desde los años veinte a la vanguardia.

Durante la Segunda República se crearon una serie de propuestas sociales y políticas que dieron lugar a una incursión de artistas españoles, exponiendo sus obras en escenarios nacionales e internacionales. En este sentido, el gobierno republicano, contrario a lo que haría el régimen franquista años más tarde, promovió tanto la circulación de artistas como sus obras, lo cual determinó nuevos rumbos del arte español desde el interior de país hasta su presencia en el resto de Europa. No obstante, este panorama cultural se vio ensombrecido ante el golpe de Estado, el cual conmocionó la vida española drásticamente, aquella conflicto devastador quedaría plasmada en distintas pinturas, crónicas y memorias de estos intelectuales que buscaron una nueva alternativa ante aquel suceso.

3.1 Posición republicana y el Madrid de los años treinta

Durante la Segunda República (1931-1936) se crearon una serie de propuestas sociales y políticas que dieron lugar a la incursión de mujeres artistas, exponiendo sus obras en escenarios nacionales e internacionales. En este sentido, el gobierno republicano promovió tanto la circulación de artistas como sus obras, lo cual potenció nuevos rumbos del arte

español desde el interior del país hasta su presencia en el resto de Europa. Así la proclamación republicana impulsó una mayor representación del mundo intelectual durante las primeras décadas del siglo XX y, con ello, quedaría vinculada la de idea de progreso y una necesaria modernización social. Al tiempo que la pronta difusión del arte, aunada a otras formas expresivas plásticas y visuales, representó para la República un tiempo de abundancia y divulgación cultural.

La difusión cultural fue mayor en Barcelona y Madrid, donde se concentraron buen número de intelectuales, escritores y poetas, quienes tuvieron un compromiso social firme. El análisis de la trayectoria formativa y profesional supone un gran impacto en el Madrid de los años treinta con la llegada de una generación de mujeres modernas, quienes se convertirían en las protagonistas de muchos de los cambios que tuvieron lugar en España. No solamente porque supuso un cambio cultural trascendental, que ya se venía gestando a principios de la década, también porque representó una modernización económica, social y política. Como bien apunta Antonio López Castillo en su estudio historiográfico *El republicanismo Almeriense durante la segunda república (1931-1936)*:

A los intelectuales españoles les preocupaba la realidad de España y también les inquietaba la situación de Europa. Atraídos por el progreso, modernidad y las vanguardias europeas situaron a España en primera línea de la vanguardia, y se convirtieron en precursores del pensamiento moderno. Basta recordar a Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda, Gerardo Diego, Clara Campoamor, Rosa Chacel, María Zambrano, Concha Méndez y Maruja Mallo para comprender como los intelectuales y artistas españoles constituyeron la vanguardia cultural española (2008: 59).

La educación era la pieza clave para regenerar la cultura política del país. ¿Qué modelo de escuela impulsó la República? Una institución importante fue la Institución Libre de Enseñanza, fundada desde finales del siglo XIX. Con estos modelos educativos España potenció un sistema de escuelas públicas, gratuitas y democráticas, así como una mejora en la situación laboral. Varias de estas instituciones fueron precedidas por estudiantes y profesores universitarios, buen ejemplo de ello fueron las Misiones Pedagógicas, quienes en grupos acudían a las zonas rurales con un pequeño museo ambulante formado con copias del museo del Prado y conferencias divulgativas (2008: 65).

En definitiva, este contexto enmarca la reivindicación de la mujer reflejada en un notable progreso, otorgándole esa independencia, pero también esa visibilidad social que antes había sido renegada. Cabe aclarar que esta movilización no fue exclusivamente de sectores de izquierda, también por los grupos feministas independientes que se encargaron, en buena parte, de promover la propaganda en pro de la mujer. De esta manera, la concepción del papel de la mujer en las manifestaciones culturales de la modernización se puede atribuir a una visión de la República.

La década de los treinta significó un despertar social y cultural para aquella España permeada de modernidad y vanguardia, sobre todo, para la mujer. En este medio aparecen los movimientos feministas y sufragistas, impulsados por aquellas mujeres que tomaron conciencia de su capacidad intelectual y decidieron no aceptar nuevamente un papel de sumisión. En principio la participación en la vida pública y el acceso a la educación generó mujeres cosmopolitas, independientes y creativas. No bastaba reflejar la modernidad en su aspecto físico y su modo de vestir; también se proyectaba en su vocación profesional, formación cultural y conciencia política. La imagen de esta nueva mujer se consolidó con la

proclamación de la Segunda República a partir de 1931. En este sentido, y como bien apuntan Félix Luengo y Mikel Xabier Aizpuru en *La Segunda República y la Guerra Civil*:

Uno de los cambios más significativos de la voluntad reformista del nuevo político y social nacido con la proclamación republicana fue el que se refiere a la imagen y a la presencia de la mujer, tanto en la esfera pública como en la privada, con una nueva realidad femenina y una mayor movilidad social (2014: 58).

De manera que el régimen republicano propició la creación de asociaciones culturales, periódicos y revistas e impulso manifestaciones artísticas mediante una cultura democrática y popular para toda la ciudadanía. Por ello, la representación de la mujer en esta época significó una transición que impulsó varios derechos políticos mediante una serie de reformas. A la par se puso en cuestión la ciudadanía de las mujeres, lo cual derivó en un debate sobre el derecho al voto femenino hasta que la Constitución reconoció el derecho a voto de todas las mujeres españolas en igualdad de derechos con los varones⁶⁴.

Desde el primer momento pudo verse su repercusión en la prensa local, que se hacía eco de las reivindicaciones femeninas y la opinión favorable de destacadas activistas como Victoria Kent, quien reivindicó muchos terrenos vetados a la mujer y partidaria de la República. Sumados a los movimientos feministas emancipadores que tuvieron lugar en esa época, y a las "Sinsombrero"⁶⁵, quienes se sumaron a la cruzada vanguardista y se manifestaron en contra de las normas sociales burguesas que eran dominantes para la sociedad de la época. En relación a la reflexión anterior se debe resaltar una ubicación

⁶⁴ En 1931 Clara Campoamor impulsó la Unión Republicana Femenina para promover campañas a favor del sufragio femenino y de los derechos de las mujeres.

⁶⁵ Como ya se introdujo en el capítulo 1 y en cual dedicamos un apartado a este grupo de mujeres artistas e intelectuales de la Generación del 27.

problemática de las mujeres en la cultura occidental, la propia Maruja Mallo congenio con muchas ideas de las feministas de la época. Se toma en cuenta el estudio de Maria Fogler “*Lo otro*” persistente: lo femenino en la obra de María Zambrano (2007) para dilucidar esta discusión:

Como escandaloso, pero de otra manera fue también considerado el comportamiento de algunas de las modernas- vanguardistas; por ejemplo, de Maruja Mallo o Concha Méndez (contemporáneas a María Izquierdo). Lo escandaloso era lo que podría llamarse la manifestación de la libertad (independencia) de las ideas artísticas y estilo de vida (35).

Al rechazar estas ataduras que suponía los mitos de la feminidad se convirtieron en intelectuales y creadoras, y aportaron su visión personal del mundo a partir de su conciencia femenina. Aquellas mujeres fueron testigo de los rápidos cambios en la profesionalización durante el primer tercio de siglo, cuyas trayectorias bien pueden ser objeto de estudio desde múltiples perspectivas. Mallo manifestó su simpatía al régimen republicano y adoptó una posición revolucionaria sumada a la estrecha relación con la llamada “Generación del 25”, grupo intelectual- periodística gallega, conformada por Rafael Dieste y Lorenzo Varela⁶⁶, quienes pusieron en marcha la revista *P.A.N.* (Poetas Andantes y Navegantes) revista de izquierda política republicana publicada durante los años treinta, y en la cual colaboraron pintores, poetas, músicos, escritores.

Una de las situaciones claves en relación a su obra pictórica fue la estancia que realizo en París hacia principios de los años treinta, donde convive con el círculo surrealista de André Breton. A su regreso a Madrid, coincide con el artista y teórico Joaquín Torres

⁶⁶ Fue un poeta, crítico literario y artístico y difusor de iniciativas culturales en el exilio gallego y en particular en México y Buenos Aires. Además de colaborar en la revista *P.A.N.* y fungió como crítico literario en el periódico *El Sol*, editado entre 1917 y 1939.

García, fundador del Grupo de Arte Constructivo⁶⁷, aquel surrealismo de Mallo se fusionó con un interés creciente en las matemáticas, la estructura y la abstracción. Este cambio estilístico se ejemplifica por un creciente interés en la claridad compositiva y la distribución simétrica de formas presente en sus *Arquitecturas*, cuya composición pone en relieve la estructura, la forma, el volumen y la materia. Estas obras serían presentadas en su tercera exposición en 1936, organizada por ADLAN⁶⁸. En relación al arte que se estaba presentando en ese momento es significativo resaltar que, como bien afirma Valeriano Bozal en *Historia del arte en España II. Desde Goya hasta nuestros días* (1995):

La situación venía a ser la siguiente: un arte ideológicamente revolucionario y un arte formalmente revolucionario [...] De ahí la importancia que concedemos a los artistas más conscientes de la situación, aquellos que fueron capaces de sintetizar ambas tendencias en un estilo verdaderamente innovador (1995: 135).

Cabe mencionar que durante esta etapa la pintora gallega mantuvo latente una predilección hacia las matemáticas y la distribución simétrica de las formas que surgieron del vínculo con la teoría de la construcción pictórica de Torres García. No obstante, además de la pintura, la enseñanza artística fue uno de los ámbitos que más desarrolló durante la etapa republicana, la cual se vería complementada tras su viaje a Galicia, donde ejerció como profesora en las Misiones Pedagógicas en dicha ciudad. Como bien explica Arturo del Villar en su estudio detallado *Maruja Mallo, pintora del pueblo, testigo de lo que hicieron en Galicia* (2009):

⁶⁷ Un elemento esencial del arte constructivo en el que Torres García profundiza es el recurso a la proporción áurea. Para el artista uruguayo, la construcción de la obra supone una relación geométrica no solo como una herramienta compositiva; también es la expresión material existente en el universo entre las partes y el todo.

⁶⁸ La asociación A.D.L.A.N. (Amics De L'Art Nou) representó, hasta el estallido de la Guerra Civil, una de las grandes promotoras de actividades artísticas de vanguardia en la Barcelona de la década de 1930.

Maruja viajó como delegada de las Misiones Pedagógicas a su Galicia natal para enseñar arte. Después de tres meses ejerciendo como profesora en la Escuela de Artes y Oficios, logró pasar la frontera y una vez en Lisboa fue despachada para Buenos Aires, donde la habían invitado a dar una charla en la Sociedad “Amigos del arte” en 1937 (14).

Su dedicación como educadora en esta década refleja su labor académica en varias instituciones y una activa participación, tanto en a nivel artístico como educativo. Sin embargo, aquel entusiasmo se vería abruptamente interrumpido con el golpe de Estado que daría inicio a la Guerra Civil, y posteriormente con el bombardeo de la Legión Cóndor alemana a la población vasca Guernica, lo que desataría una ola de violencia y alcanzaría una repercusión internacional que no se hizo esperar y se convirtió en un motivo más de lucha antifascista. Este suceso significó un parteaguas para el arte español: el desastre, el horror y la violencia fueron retratados por Pablo Picasso en su extraordinaria obra *Guernica*, la cual se convertiría en un símbolo universal, antibelicista y antifascista por su estética extremadamente politizada que reflejaba el absurdo de la guerra. En este sentido, como había sucedido con Picasso⁶⁹ y Miró, la guerra española sería el mejor repulsivo para despertar su adormecida conciencia política y con la guerra llegaría también la toma de posturas y el compromiso social.

No obstante, la victoria del general Francisco Franco supondría un retroceso cultural respecto a los avances obtenidos en décadas anteriores. La dictadura en España representó un declive para el arte, considerando que muchos de los artistas del período hicieron una buena parte de su producción fuera de España en gran medida por las ofertas académicas

⁶⁹ Quizá la sátira más clara la presente Picasso en “El sueño y mentira de Franco I” (1937), obra realizada en 1938 y compuesta por catorce grabados tan provocadora como política, la cual caricaturiza la figura del dictador y su sublevación militar. Como continuación de esta pieza encontramos la segunda versión, también realizada en ese mismo año y titulada “Sueño y mentira de Franco II”.

que les ofrecían en el extranjero, recordemos que tanto Maruja Mallo como Concha Méndez pasarían parte de su exilio en América. Tal como señala Isabel Rubín Vázquez de Parga en “Maruja Mallo: Amistades, viajes y exilios”:

En realidad, ni Maruja ni Concha tienen alternativas: desarrollar un recorrido como artistas conlleva el abandono obligado de un mundo -el ambiente social tradicional- que no admite a las mujeres como intelectuales. Al contrario de lo que les pasa a los hombres, para una mujer vivir según las reglas sociales tradicionales y, al mismo tiempo, ser artista es imposible: o se elige la primera opción o la segunda. Maruja y Concha eligen la segunda (2012: 563).

La guerra trastocaría el arte y la vida de cientos de artistas que se vieron obligados a dejar el país, o bien, sufrieron represalias que comprendían la cárcel y, en muchos casos, el silencio intelectual. Los largos exilios fueron la tónica general de estas artistas, que encontraron en Latinoamérica y en otros países de Europa su nuevo espacio y refugio. María Zambrano, filósofa cercana a la pintora gallega, hace una reflexión sobre la condición del exiliado en su texto “Amo mi exilio⁷⁰” (1989) y lo ubica fuera de su historia, fuera de su tiempo y de su sitio en el mundo, que al mismo tiempo lo define. Bajo esta concepción podemos pensar que muchas de estas mujeres intelectuales encontraron una voz teórica y trascendieron aún fuera del continente.

Este primer apartado sirve como preámbulo y explora en qué medida aquel Madrid de los años treinta otorgó a la mujer una liberación e independencia tanto a nivel social como cultural, y de qué manera la propia artista adquiere un lugar destacado entre todas estas mujeres intelectuales que, sin duda, son imprescindibles para comprender la historia en sí misma. No hay que perder de vista que todas estas artistas contribuyeron de forma

⁷⁰ Dicho texto fue publicado originalmente en el periódico *ABC* el 28 de agosto de 1989.

decisiva en la creación de obras que influyeron en el arte y pensamiento español de la época.

En un sentido estricto, el análisis propuesto se enmarca dentro de las investigaciones relativas al arte de la diáspora republicana española bajo un enfoque ofrecido por la perspectiva de género. Al mismo tiempo indaga sobre la producción creativa de Maruja Mallo en función de las condiciones socioculturales en que fue llevada a cabo. De esta manera, este último capítulo sitúa el fenómeno del exilio femenino, si se quiere ser más preciso, pero también profundiza los procesos sociales que rodearon la creación artística condicionada por la dictadura franquista y las complejidades que implicaron para los artistas españoles en aquel tiempo.

3.2 Creación y exilio en Sudamérica: *La religión, Naturalezas y Retratos*

Al estudiar la obra de Maruja Mallo uno de los puntos fundamentales es su exilio, el cual resultó un factor decisivo con el que tuvieron que lidiar buena parte de los artistas de su época. En el caso particular de la pintora, el exilio influyó considerablemente en el proceso de creación y difusión artística que ya se había anticipado en su pintura “Sorpresa de trigo” (1936), inspirada en sus constantes paseos por Galicia acompañada del poeta Miguel Hernández.

Cuando el golpe de Estado dio inicio, Mallo se había instalado en Vigo, una ciudad de la costa noroeste de España, tras haber colaborado como docente en las Misiones Pedagógicas. Sin embargo, con el estallido de la Guerra Civil, la pintora se vio obligada a cruzar la frontera a Portugal, donde Gabriela Mistral – por entonces embajadora de Chile- la ayudó a viajar hasta Buenos Aires. Como bien apunta el escritor Arturo del Villar, la

artista llevaba como equipaje *La sorpresa del trigo*, porque creía que era su mejor obra y no quería separarse de ella. También llevaba el tremendo horror de lo que había visto y de lo que oyó contar mientras permaneció en su encierro (2009: 13).

Una vez establecida en Argentina se insertó en el medio artístico y cultural acogida por Victoria Ocampo, con quien compartiera algunas amistades como Ortega y Gasset y Ramón Gómez de la Serna, y continuó su labor como ilustradora en distintas revistas y editoriales, aunque no con la misma frecuencia que otras artistas españolas exiliadas⁷¹. Es preciso añadir que el papel desarrollado por estas artistas en el exilio fue de mayor relevancia que el concedido por la historiografía en su momento. Por lo cual es fundamental y necesario adentrarse en los medios impresos.

La artista española colaboró activamente como ilustradora en revistas argentinas como *Sur* (1931-1988), *Lyra* (1943-1983) y *El hogar* (1913-1942), en las cuales publicó algunos de sus dibujos e imágenes de sus pinturas. Asimismo, cabría añadir su vinculación con la editorial *Atlántida* a partir de la amistad que estableció con su director Constancio Vigil. Además de la publicación de su libro inédito *Lo popular en la plástica española a través de mi obra (1928-1936)*⁷² editado en 1939, acompañado por cuarenta y ocho reproducciones de sus obras en blanco y negro y a color.

⁷¹ Un ejemplo fue la artista plástica Manuela Ballester, quien participó en diversas portadas de libros, revistas y para la realización de carteles con motivo de las elecciones de 1936. Además de colaborar con distintos proyectos en México y España.

⁷² La revista *Sur* en su número 43 de abril de 1938 incluye la primera versión del texto "Lo Popular en la Plástica Española (a través de mi obra)", un año antes que fuera editado el libro con el mismo título y la monografía que la editorial *Atlántida* sobre la artista en 1942.

Desde luego, para el primer tercio del siglo XX, y debido a los conflictos de entreguerras en Europa, hubo un creciente número de artistas, escritoras e intelectuales que se vieron inmersas en Latinoamérica. Otro rasgo distintivo de la época fueron la presencia de mujeres que tuvieron una mirada cosmopolita y colaboraron en redes culturales, cuya iniciativa sirvió como punto de contacto entre Buenos Aires y España durante las primeras décadas. Para entender estas dimensiones, se toma en cuenta el minucioso artículo “Identidades artísticas modernas y alianzas trasatlánticas: Maruja Mallo, Gabriela Mistral y Victoria Ocampo” (2017), cuyo planteamiento precisa la buena relación de Maruja Mallo con Gabriela Mistral, quien la puso en contacto con otros intelectuales como Alfonso Reyes⁷³, al tiempo que da cuenta de los viajes que realizó la artista española en Chile y Uruguay.

Resulta muy significativo la presencia de Mallo en el continente, ya que la prensa le dedicó varios encabezados a su llegada y esta difusión fue decisiva para abrirle camino en el medio. En este sentido, Gabriela Mistral y Victoria Ocampo fueron claves para el exilio de Maruja Mallo, no sólo por posibilitar la salida de España, sino también por para promover su trabajo en el ambiente artístico y cultural en Buenos Aires.

Con respecto a la profesionalización literaria y artística en las mujeres en este período, Claudia Cabello Hutt menciona que es evidente que su valorización parte del campo cultural español y latinoamericano de la primera mitad del siglo XX era desfavorable y las ponía en una desventaja en distintos niveles (2017: 43). No obstante, es innegable el impacto positivo que generaron en el canon del arte y la literatura, además del

⁷³ Los epistolarios de Alfonso Reyes con Maruja Mallo acreditan cómo los artistas refugiados empezaron a involucrarse en el ámbito cultural y nos ayudan a comprender el sistema literario y artístico de América Latina en el segundo tercio del siglo XX.

apoyo al trabajo de otros artistas mediante tres principales países de habla hispana para la migración republicana: México, Argentina y Chile.

Es de suma importancia la crónica que escribe para el periódico *La Vanguardia*, la cual lleva por título “Relato veraz de la realidad de Galicia⁷⁴”, publicada en 1938 y dividida en cuatro partes. Esta narración debela el compromiso de Mallo y una empatía con los suyos, además de contar su experiencia personal, así como de amigos cercanos a la pintora. Se cita a continuación un breve extracto de las crónicas:

En Galicia, al producirse la rebelión, en los primeros días del criminal atentado, comenzó la era del terror: los encarcelamientos injustificados, los fusilamientos sin formación de causa, las matanzas en masa (...) Entonces comenzó la era del terror: el orden establecido por la voluntad común de España fue asaltado por las fuerzas inertes armadas de los nacionalistas, por las hordas sangrientas de los falangistas.

¿Qué evidencian esas crónicas? En primera instancia, una empatía con los militantes republicanos que acompañaría con su firma y testimonio. En segundo lugar, y por las características de la nota, es muy significativo que el texto vaya acompañado de las obras “Arquitectura humana” (1937) y “Mensaje del Mar” (1938), reproducidas en blanco y negro. La cuestión editorial y de prensa fueron factores notables para su inserción en el campo cultural latinoamericano, así como su proceso de profesionalización. Igualmente resulta de suma importancia entender las condiciones de su producción que destacó sobre todo por una preocupación constructiva explorada años atrás en sus *Arquitecturas* y *Cerámicas*⁷⁵. Sin dejar de lado el interés por la experimentación con los lenguajes y las

⁷⁴ La crónica fue acompañada por reproducciones gráficas pertenecientes a la serie *La religión del trabajo*, cuyos bocetos preparatorios fueron elaborados antes del golpe de estado y pintados en Argentina.

⁷⁵ No obstante, y debido a los bombardeos originados en España sus obras de cerámicas fueron destruidas y

técnicas, inicia una etapa de pintura mural que ya estaba anticipada en “Sorpresa de trigo”, y continúa con “Arquitectura humana” y “Mensaje del mar” que representan dos himnos al trabajo de la pesca. La propia artista relató en una entrevista dirigida por la RTVE cómo surgieron la idea de estos cuadros:

Después de los cuadros de tierra, que yo los combinaba con rojo y oro, por el cereal (...) Me lancé a Galicia a hacer el agua, de la tierra al agua. En vez del rojo y el oro era azul y plata, la red y el pez que todo eso está presente en mis cuadros. En Vigo era la parte que se desembarcaba todo el pescado y era una maravilla ver toda esa riqueza de la mar convertida en los minerales playa y oro (1979)⁷⁶.

Estas pinturas son de gran importancia, ya que fueron realizada al poco tiempo que estallara el golpe de Estado, y daría lugar a la serie *La religión del trabajo* (1936-1939), la cual continuaría en el exilio. No es azaroso pensar que el hecho de que las pinturas estén representadas por mujeres sea un tributo a la revolución proletaria y a la femenina en relación con el pensamiento de María Zambrano, con quien compartió cierta afinidad ideológica. Basta recordar que ambas asistieron a la última manifestación del 1 de mayo, aquel suceso le produjo tal conmoción a Mallo que dedicaría esta serie de obras al proletariado, cuyo elemento del trigo sería el centro de la obra. El cuadro “Sorpresa de trigo” representa unas manos femeninas de crecimiento en las cuales brotan tres espigas de los dedos de la mano derecha, sembrados previamente en la palma de la izquierda que apuntan a un proceso de germinación. De esta manera, la obra adquiere un simbolismo casi

sólo se conservan algunas fotografías.

⁷⁶ La entrevista completa a cargo de Paloma Chamorro el 4 de agosto de 1979, se puede consultar en la página oficial: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/imagenes-artes-visuales-maruja-mallo/4995589/>

religioso a través de la espiga, que adquiere un sentido sacramental desde las manos abiertas hasta el mismo título que da nombre a la serie.

Con *La religión del trabajo* Mallo pone entredicho el trabajo proletario como pilar y eje de un nuevo orden religioso y social con obras donde las redes, peces, espigas pueden significar elementos identitarios. En este sentido, estos elementos convertidos en símbolos constituyen el rito del mar y la tierra a través de las palmas abiertas que generan peces y granos de trigo. Bien se pensar que estos cuadros parte de los conflictos sociales y revolucionarios que habían tenido lugar en España hacia 1936, sobre todo si consideramos que “Sorpresa de trigo” fue pintada en ese mismo año. En composición semejante tiene lugar *Canto de las espigas* (1939), obra que dispone de una composición simétrica impecable y en la cual aparecen tres figuras femeninas, que son la misma mujer triplicada, de cuyas mano brotan espigas que se multiplican alrededor de ellas. Estas espigas además tienen una componente plástica que otorgan luz al cuadro, de modo que esta luz que se desprende tiene un carácter simbólico en el cual son las mujeres las que aportan a esas espigas una especie de vida nueva. Aquí Mallo plantea la figura femenina en cuanto a portadora de valores simbólicos, se convierte en sacerdotisa, mediante las espigas alrededor de sus cabezas que forman unas coronas como si se tratara de un nuevo culto a la mujer como elemento de transformación.

Dentro de la serie se distinguen otras pinturas en grisalla como “Arquitectura humana”, cuya composición representa una figura con rasgos femeninos que sostiene un pez a manera de ofrenda, simulando una ostia. El carácter del cuadro se refuerza a través de la red que puede simbolizar una especie de manto que cae de la cabeza a los hombros. A esta misma serie también pertenecen “Estrella de mar” (1937) y “La red” (1938), el carácter

de estos cuadros pintados en el exilio aluden su estancia en Vigo, conocida como la ciudad de la pesca, y replantean su trayectoria artística posterior a 1936, la cual responde a la conflictiva situación española, tal y como menciona el investigador Miguel Cabañas Bravo:

Fueron preocupaciones de esta índole las que, por ejemplo, antes de su partida la habían llevado a abordar temas de mayor calado social, como evidencian sus cuadros dedicados al trabajo en el campo o en el mar, así como a cuestionarse incluso la pertinencia de sustituir el cuadro de caballete por la pintura mural de mayor repercusión pública (2001: 319).

Será a partir de los años cuarenta cuando Mallo deje a un lado los grandes formatos y se incline más hacia los planteamientos matemáticos del rumano Matila Ghyka propuestos en sus tratados *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts* (1928) y posteriormente *The geometry of art and life* (1946), cuyos supuestos servirán a Mallo como referente para lograr una sofisticación de sus trazados de caracolas y otros objetos marinos que forman parte de su obra del período americano. En esta etapa la pintora española pasa por una renovación del arte popular y adquiere un mayor rigor geométrico vinculado con el armonía y orden, así como proporciones cuidadosamente formuladas. En este sentido, el conocimiento de la construcción matemática es indispensable para la crear una composición solida de la naturaleza.

Naturalezas vivas (1941- 1944) representa su fascinación oceánica por el paisaje, tratado con una precisión excepcional y configurando un auténtico “eje de mundo”. Un valor a resaltar es el mismo título de la obra que se opone al género *naturaleza muerta*⁷⁷. La composición de las caracolas aparece como altares kitch de colores radiantes que resalta la vida de la naturaleza, manteniendo la armonía y la proporción. Llama la atención cómo el

⁷⁷ Como temática la podemos asociar a periodos artísticos del pasado, especialmente el Barroco y el arte académico del siglo XIX. Su composición pictórica agrupa objetos inanimados.

sentimiento de la naturaleza de Maruja Mallo es muy formalista nunca es romántica, es decir, el tratamiento de estos objetos genera una armoniosa función de imaginación y creatividad que plasma meticulosamente. Estas composiciones conformadas por flores, plantas, caracolas y otros cuerpos de fondo marino juegan con la idea de si es el arte que imita a la naturaleza o, bien, viceversa.

La fascinación del paisaje sudamericano y sus playas determinaran el cromatismo de su obra posterior. Recordemos que en el aquel momento Argentina era un grandísimo país con un avanzado nivel cultural. Este balance entre arte y naturaleza, objetos y la percepción subjetiva es una constante en Mallo, a menudo en sus pinturas presenta un proceso creativo que suma la razón y la geometría. No es azoro pensar la influencia que constituyó el grupo constructivo de Torres García, sobre todo, si pensamos en la noción de la matemática y la geometría como reglas que rigen la naturaleza, y la cual ya había experimentado años atrás.

En estas *Naturalezas* asombran la pureza formal, la contraposición de formas semejantes, el equilibrio compositivo, en especial los circulares y esféricos. Después de todo son cuadros muy coloridos, de formato pequeño y de gran espíritu subjetivo. Podemos resaltar, además, matices surrealistas del paisaje. Si *Cloacas y campanarios* denuncia la descomposición y la podredumbre, *Naturalezas* muestra la vida en formas hermosas sin dejar de lado el interés de alcanzar el orden universal o el ideal arquitectónico de las cosas (Gala: 2015).

Durante este período en las pinturas de Mallo lo esencial y lo trascendental se relacionan más con la metafísica, aunque incluya trazos geométricos sin llegar a la abstracción. Sus pinturas – parecidas a algas- se pueden relacionar con algunos aspectos

abstractos de Paul Klee y Joan Miró, aunque más orgánicos. De algún modo el nombre traslada esa visión de la naturaleza del Pacífico y deja entre ver unas visiones llenas de colorido y exotismo que combinan elementos reales en armónica estampa surrealista. Por ejemplo, al situar una medusa en la que aparece en un vértice invertido que forma un triángulo en la parte inferior del cuadro, o una estrella de mar colocada en el centro con dos rosas que la cruzan.

En otras palabras, Mallo se fija mucho más en el orden interno de la naturaleza, rescata la fauna y la flora del mundo submarino y vislumbra fruto de sus viajes por el Pacífico de la mano del poeta Pablo Neruda⁷⁸. Asimismo, esta serie refuerza este cambio de temática y estilo durante los años cuarenta. Como paso con otros pintores españoles en el exilio en América, tuvieron que asimilar la larga e incierta residencia lejos de sus raíces. Mallo se mueve en un nuevo continente que fue determinante para su concepción pictórica.

Entrada la década de los 40 comienza a pintar sus *Retratos bidimensionales*, o *Cabezas de mujeres*, (1941-1951), serie conformada por unos diez óleos y la cual refleja el interés multicultural de América. Algunos de estos retratos tienen un aspecto interracial, unas con facciones rubias y otras negras que pueden evocar cierto exotismo de las razas. Si bien las pinturas son de un formato pequeño, la cabeza es lo que más resalta en el cuadro. Para el año de 1948 Mallo realiza un viaje a Nueva York y expone en la Galería Carrol Carstairs “La cierva negra” cuadro con el cual sería premiada. Dicho retrato bien puede ser comparable a sus *Naturalezas Vivas* por la composición del triángulo invertido y una proporción geométrica muy marcada. Esta obra bien puede sugerir una comparación

⁷⁸ La buena amistad de Maruja Mallo con el poeta se puede ver representada en algunas fotografías tomadas en Chile alrededor de 1935. De hecho, en su libro *Confieso que he vivido* (1974), el cual recoge las memorias del poeta chileno, hace alusión de sus constantes paseos con la pintora gallega.

simultánea tanto en formas monumentales como en volúmenes, a modo de deducción de cómo lo humano, el mar y la naturaleza son una misma cosa.

Estos rostros femeninos – de frente y de perfil- establecen relación con algunos elementos populares presentes ya en sus coloridas *Verbenas*, proyectando así un mestizaje de culturas, sincretismo racial, exotismo y policromía. Esta serie de retratos evocan rasgos muy estilizados y fisionomías que definen cada raza, además hay una influencia americana muy marcada en los rostros agigantados como si se tratará de auténticas alegorías raciales, las cuales se distinguen por su carácter muy formalista, casi inexpresivo que realzan, sobre todo, la simetría de las facciones en el orden y la proporción. Como bien señala la estudiosa Consuelo de la Gandara, la estilización de los rasgos logra fisionomías donde se exalta lo distintivo de cada raza (1978: 31).

Es posible pensar que *Naturalezas Vivas* y *Retratos bidimensionales* son un dialogo con aquella América de los años cuarenta que impulsó la visibilidad desde un exilio que se había prolongado demasiado tiempo. Interesante, desde luego, la evolución de su trayectoria en conjunto con la naturaleza, el arte y la historia misma.

3.3 Arte de entreguerras y consolidación del régimen franquista

La dictadura franquista ha suscitado una de las cuestiones de análisis más polémicas y controversiales, su repentina irrupción tras el golpe de Estado de 1936 supuso un antes y un después en España. Cabe recordar que la victoria de Francisco Franco en 1939 coincide con una serie de conflictos bélicos propiciados por la Segunda Guerra Mundial, donde

participaron Italia y Alemania, lo cual supuso la intervención de Franco y apoyo hacia las fuerzas alemanas nazis.

Resulta acertado hacer una revisión del arte español atendiendo al protagonismo que tuvo Franco tras la Guerra Civil y los movimientos político-sociales que tuvieron lugar a finales de los años 30. Bajo esta premisa, y consultando los estudios realizados sobre este período, es posible lograr una mejor comprensión de la dimensión artística durante la posguerra española. De lado de Franco, la intervención italiana fue la más importante, ya que Benito Mussolini⁷⁹ tomó la decisión de intervenir para sus intereses propios y establecer una base italiana en varios lugares de España. Mientras tanto en el país germano, afirma el historiador británico Rober A. Parker que “la guerra española proporcionó a las fuerzas alemanas un beneficio adicional, al dotarlas de excelentes oportunidades para el entrenamiento táctico con munición, factor esencial en la producción alemana” (1978: 337).

En este panorama tanto Italia como Alemania continuaron apoyando a Franco, mientras que Francia se vería directamente afectada por las consecuencias de una España hostil, pese a que este simpatizó con el gobierno comunista español, puesto que los comunistas eran considerados como los enemigos del fascismo más activos (Parker, 1978: 340). De manera que la iniciativa francesa, que en principio apoyaba al gobierno comunista, se movió en torno de la “no intervención”, de la misma manera que el resto de países europeos como Gran Bretaña, quienes declararon que no ayudarían a ninguno de los bandos contendientes en la guerra civil española.

⁷⁹ Si bien no existen pruebas decisivas que demuestren que Mussolini planease o precipitase una revuelta en 1936, este adoptó inmediatamente la decisión de intervenir en favor de Franco.

No es aventurado pensar que el arte desempeñó un papel secundario en los regímenes autoritarios, tal y como menciona Roger Griffin “incluso cuando el fascismo toleró el modernismo lo hizo con una actitud cínica, con una finalidad reaccionaria y, por tanto, antimodernista (2010: 43). Como antecedente hacia ese rechazo basta aludir la condena que los nazis realizaron de la estética moderna en la “Exposición de arte degenerado⁸⁰” en 1937. Podríamos pensar que el expresionismo, como otras corrientes de vanguardia, fue muy criticado por el régimen nazi no sólo por su trasfondo ideológico, sino también por su deformación de la realidad para expresarla de forma más subjetiva mediante temáticas oscuras con una visión pesimista del individuo.

España no quedó exento y, si bien una buena parte de intelectuales españoles rechazaron la ideología del franquismo, otros más compartieron cierta afinidad con el régimen. Un caso muy particular fue Ernesto Giménez Caballero, quien fuera en su momento uno de los máximos exponentes de la vanguardia en España y prosista de la Generación del 27⁸¹. Es innegable que Giménez Caballero⁸² se convirtió en uno de los intelectuales españoles más notables de la época, empero tras estallar la Guerra Civil mostró una gran inclinación hacia las ideas fascistas y la imagen del general Franco.

⁸⁰ Prohibidas como arte «no alemán» o directamente «arte judío» o «arte comunista», las obras de 112 artistas de vanguardia fueron objeto de burla, e incluso el aparato nazi comisionó varias exposiciones para que la población pudiera ridiculizarlas. Consultar: <https://historia-arte.com/articulos/arte-degenerado>. “Arte degenerado” escrito por Miguel Calvo Santos. Publicado el 7 de noviembre del 2016.

⁸¹ Su participación dentro de la Generación del 27 fue de gran impacto, ya que realizó varias propuestas innovadoras como la fundación del CineClub en Madrid y *La Gaceta Literaria*, revista que significó un referente de las vanguardias.

⁸² En 1948 publica su manifiesto *Amor a México (A través de su cine)*, resaltando su admiración por el cine mexicano, cuyos valores tradicionales de identidad encargarían mejor aún que el propio cine español.

A la par encontramos a Eugenio d'Ors, teórico prestigioso inclinado hacia una estética barroco-fascista, quien colaboró con algunas instituciones en favor del bando nacional⁸³ y encontraría un rápido acomodo en el imaginario ultracatólico y militar que presidía el bando franquista. Asimismo, el crítico español mostró una predilección estética hacia el arte clásico grecorromano y promovió la “Exposición Internacional de Arte Sacro de Vitoria” en 1939, la cual fue supervisada por la jefatura nacional dependiente del Primer Gobierno Franquista. La presencia d'Ors en la dictadura resultó fundamental, no sólo por su simpatía al régimen, también porque ejercer como crítico en la Academia Breve de Crítica de Arte (ABCA), quien se encargaba de la recuperación de artistas y preservar la auténtica tradición española. Como bien ha señalado Jorge Luis Marzo en su estudio *Arte Moderno y Franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y la política artística en España*⁸⁴:

Eugeni d'Ors, además, se convertirá en el principal promotor de una lectura de las nuevas formas artísticas (en especial, del Informalismo) bajo la luz de su “teoría barroca”, que dejará una gran impronta en el pensamiento artístico español y -lo que aquí nos importa más- en la crítica artística de los años 50 (2006: 15).

Bajo este supuesto se puede pensar que las estructuras oficiales de la pintura española en el franquismo estuvieron regidas por cierto academismo, sobre todo, considerando que algunas exposiciones fueron realizadas y dirigidas bajo la mirada de críticos fascistas como el propio d'Ors o Fernando Álvarez de Sotomayor, quien fuera director del Museo del Prado debido a gestiones de Franco y su afiliación con el régimen.

⁸³ El propio Franco lo designó Jefe Nacional de Bellas Artes y, en 1953, catedrático de Ciencias de la Cultura.

⁸⁴ Este ensayo reúne una trilogía minuciosa de estudios sobre las relaciones entre el arte español de vanguardia y la política cultural de estado desde la Guerra Civil.

Desde el contexto franquista, la pintura de Diego Velázquez se convierte en un referente primordial al igual que su contemporáneo Francisco de Zurbarán, quien aparece como un artista modelo de la modernidad e identidad española. En esta misma línea, otra de los artistas más significativos fue Julio Romero de Torres⁸⁵, quien muy posiblemente se convierte en uno de los pintores españoles más presentes en la cultura de masas y parece representar la imagen de España que más le gustó a Franco: retratos de bellas mujeres representando en algunos casos la patria o la maternidad, exaltando ese espíritu nacionalista.

Al tiempo que José Gutiérrez Solana⁸⁶ e Ignacio Zuloaga, ambos pertenecientes a la Generación del 98, representaron a su manera una imagen particular de España. En el caso de Solana encontramos una España negra en “La procesión de la muerte” de 1930, mientras que las obras de Zuloaga se distinguen por los retratos y paisajes, destacando en el género costumbrista (Navarro, 2013: 196). Es preciso añadir que Zuloaga fue uno de los principales retratistas de falangistas del pueblo, basta aludir el retrato que le hizo a Franco en 1941. Dicha pintura es, quizá, la más polémica en la producción de Zuloaga, pero también una de las más emblemáticas en la España de postguerra porque realza la figura del dictador y el espíritu nacionalista. En ese mismo año se realizó la Exposición individual del artista en el Museo de Arte Moderno de Madrid⁸⁷, donde se presentó este retrato de Franco,

⁸⁵ Uno de los principales exponentes del simbolismo en la pintura española. Entre sus obras sobresalen “Nuestra señora de Andalucía” (1907), “La Venus de la poesía” (1913) y “La Virgen de los faroles” (1928).

⁸⁶ Fue un gran admirador de la obra goyesca, explorando con entusiasmo los paisajes sombríos de aquella España. En este sentido, la obra de Solana está dotada de un carácter realista, popular e histórico.

⁸⁷ Como se puede consultar en el artículo L.G. Linares: “El caudillo y sus pintores”, en XX, marzo de 1941, recogido por Lafuente Ferrari en 1990.

y con el cual Zuloaga consagró su prestigio en España, alineándose en definitiva con el régimen.

Resulta significativa la función que puede desempeñar el arte dependiendo el contexto en el que se encuentre. En España fue un caso muy particular, no sólo por el gusto estético hacia ciertos estilos como el arte barroco o costumbrista, sino también por la premisa de que el “auténtico” arte español es realista. Así, la producción artística que vio la luz bajo el régimen de Franco, y aun después de su muerte, en sus tres vertientes -la oficial, la disidente y la neovanguardista- se puede considerar como producto de una sola corriente estética: la de la posmodernidad⁸⁸.

Cabe recordar que el aparato de censura estaba al servicio del Estado, el cual tenía a su cargo tareas como reprimir las manifestaciones liberales, sobre todo de izquierda, estimular y fortalecer la voluntad del régimen franquista. De manera que el Estado y la Iglesia católica establecieron una estrecha alianza para organizar y llevar a cabo medidas de control sobre cualquier expresión artística que pusiera en entredicho sus ideales. Además, con la llegada de Franco al poder, el arte en España no tuvo cabida para la novedad ni la vanguardia, ya que reprimió con dureza la manifestación de libertad. El dogma de Franco se convirtió en: patria, Dios y familia (Neuschäfer, 1994: 46). El Estado fue el único capaz de dictaminar lo que le convenía a la nación y, por tanto, estaba autorizado para controlar las relaciones intelectuales y comunicativas entre los individuos. En este sentido, la censura ejerció un control más estricto sobre la opinión pública y la prensa que en otros sectores culturales.

⁸⁸ Reflexiones tomadas del periódico *El País*, “La posmodernidad cumple 50 años en España” escrito por Dionisio Cañas, 27 de abril de 1985. https://elpais.com/diario/1985/04/28/opinion/483487214_850215.html

Quizá la censura fue más visible en otras corrientes artísticas como el cine, el teatro y la literatura que en la pintura; sin embargo esta última no estuvo exenta. Tal como afirma Michelle Vergniolle “Ellos mismos practican una prudente autocensura que varía de grado en función de su compromiso, de su renombre internacional cuyo efecto protector es evidente, y según los años” (2008: 165). Aunque, en los últimos años de la dictadura, los artistas plásticos sufrirían la censura en menor medida⁸⁹. En principio, el primer problema al que se enfrentó la sociedad artística española fue que el franquismo estuvo aferrado ciegamente a defender, proteger y subsidiar únicamente a un arte oficializado y caduco. Por consecuencia, sólo aquellos artistas afiliados ideológicamente a este, eran los que conseguían más premios o promociones expositivas. Un caso muy particular durante el régimen franquista fue el pintor Joan Miró, ya que se negará su participación en las exposiciones españolas oficiales, así como formar parte de la Academia de San Fernando. A pesar de que para 1959, Franco le otorgara la Gran Cruz del Orden de Alfonso X el Sabio y lo consideró como el maestro de las jóvenes generaciones artistas (Vergniolle, 2008: 211). Esta contradicción por parte del régimen resultó controversial, ya que pocos años antes este había prohibido la exposición sus obras de Miró junto con las de Picasso.

Cabe señalar que en todo este período de dictadura se suele distinguir dos etapas fundamentales: el primer franquismo (1939-1959) y el segundo franquismo, o tardofranquismo (1959-1975). cuyas variantes que separan uno del otro son discutibles. No obstante, y para no generar confusiones entre una y otra, explicaremos ateniéndonos al orden cronológico. Sería en esta primera etapa cuando el poder absoluto de Franco dejaría

⁸⁹ En 1966 se aprueba en España la “Ley Fraga”. En principio la recepción de este documento por parte de Franco no fue muy entusiasta. Sin embargo, autorizó a repartir el anteproyecto entre los demás miembros del gobierno.

su secuela más temida: la represión, la vigilancia y el control. En esta misma brecha le siguieron una avalancha de leyes de depuración, censura y castigo que se habían dictado antes de acabar la guerra y continuarían después para conformar un nuevo Estado autoritario.

Mientras tanto la Iglesia se encargaba de conservar las concepciones tradicionales y los valores propios del Antiguo Régimen, así los intereses políticos y económicos del Estado estaban estrechamente unidos, por lo cual tanto el uno como el otro podían condenar o desacreditar cualquier referencia que consideraba contraria a sus principios ideológicos y morales. Estas convicciones fueron, además, el fundamento de la censura, poniendo énfasis en el anticomunismo y la defensa de los valores cristianos⁹⁰. De manera que cualquier manifestación, pública o privada, de crítica al régimen de Franco o de apoyo al sistema democrático era causa de severas penas de prisión (Yllán, 2011: 7).

Tal y como menciona Julian Casanova en *La iglesia de Franco*: “Se echó la culpa a la República de perseguir obsesivamente a la Iglesia y a los católicos cuando, en realidad, el conflicto era de largo alcance y hundía sus raíces en décadas anteriores” (2005: 29). De este modo, el campo de la censura representó la continuidad del pensamiento conservador decimonónico y se basó en dos figuras de poder fundamentales: la ideología franquista que impone el nacionalismo y la Iglesia católica como formulación de autoridad dominante de la posguerra. España en pleno siglo XX era el ejemplo por excelencia de una sociedad con “una única religión dominante y coherente” (Casanova: 2005, 24). En esta dirección, el

⁹⁰ Esta premisa parte de una revisión del libro *Discurso de autora: Género y censura en la narrativa española de posguerra* de Lucía Montejo Gurruchaga, publicado en 2010 por parte de la UNED, Madrid.

catolicismo sólo podía coexistir cómodamente con un régimen autoritario, ya que establecía la preservación total del orden social y se veía a sí misma como fuente de verdad absoluta.

Cuando se observa el período franquista en su totalidad, no se puede hablar de dicotomías absolutas, sobre todo, tomando en cuenta que el contexto de recepción en el que se encontraba el país. Por un lado, el régimen prohibió toda forma de expresión que no compartiera sus ideales, reduciendo propuestas artísticas innovadoras. Por otra parte, España se convirtió en uno de los países europeos con más artistas reconocidos en la escena internacional, participando en diversas corrientes vanguardistas. Este supuesto llevaría a pensar en la situación de los pintores de oposición, pero también en otros tanto que se simpatizaron con las ideas del régimen y prosperaron dentro del país.

No hay duda que el franquismo conllevó una fuerte represión a nivel cultural y social. Sin embargo, es necesario situar y resaltar la importancia de todas aquellas mujeres intelectuales en el arte español; quienes, en varias ocasiones, se vieron mucho más limitadas en el campo artístico en relación a sus colegas contemporáneos. Bajo esta premisa, coincidimos con Ángeles Egado León cuando afirma que:

El principio de orden, hemos de entenderlo en un sentido amplio de orden clasista y tradicionalista, y costó años de reclusión a muchas mujeres. Las que faltaron al orden fueron procesadas por participar en manifestaciones y huelgas, haber insultado a los fascistas, denunciar a personas de derechas representativas del orden. (2018: 98).

Así, mientras el Estado pretendió cerrar el camino hacia la igualdad, las mujeres cautivas bajo el franquismo concibieron otros medios de expresión de libertad y visibilidad como lo fueron las artes. Muchas de ellas buscaron el exilio y se refugiaron principalmente en América Latina, donde continúan su producción artística, tal fue el caso de Concha

Méndez Maruja Mallo o Remedios Varo, quienes la guerra les toma por sorpresa. Varo se refugia en México, mientras Méndez y Mallo se establece en Chile y Argentina respectivamente. No obstante, aun estando fuera de España estas últimas manifestaron su rechazo al régimen franquista, la resistencia de la palabra y de la expresión artística.

Pese a la censura y la imposición de un único gobierno nacionalista que impuso su ideología vencedora durante casi cuatro décadas; el arte español alcanzó un gran reconocimiento y reivindicación en el arte moderno a partir de 1945. Es innegable que los proyectos editoriales un gran peso en la España de posguerra, uno de los más significativos fue la revista catalana *Dau al Set* (1948-1956), la cual a través de sus diversas publicaciones difundió numerosos ensayos y escritos sobre arte contemporáneo, pero también fungió como un quehacer claramente anti-oficialista e incorporó nuevas técnicas entorno a la experimentación (Mínguez, 2010:183). Entre sus influencias destacan los artistas de la vanguardia anterior a la Guerra Civil, como los artistas catalanes Salvador Dalí y Joan Miró.

La segunda etapa de la dictadura (1959-1975) fue donde se produjeron notables cambios en relación a la evolución social y económica en la España de los sesenta y setenta del régimen. Es cierto que hacia el final se observa su estancamiento relativo y su incapacidad para incorporar factores destacables de las nuevas generaciones. A partir de esta coyuntura, y como afirma José Reig Cruañes en *Identificación y alienación: La cultura política y el tardofranquismo* es posible afirmar que el sistema de consignas y la censura de prensa cumplen una función esencial hasta los años sesenta, combinado con una represión extensa e intensa y el efecto devastador de una guerra civil (2007: 186).

Después de sobrepasar los primeros años de posguerra la iniciativa editorial cobró mayor relevancia hacia finales de los años cuarenta, y tras la derrota de Italia y Alemania en la Segunda Guerra Mundial, el régimen español tuvo que adaptarse a las nuevas condiciones sociales, por lo cual supuso la urgente implementación de nuevas ideas y valores. Con este objetivo, el franquismo buscó reubicarse en este panorama mundial y llevó a cabo una serie de actividades culturales que supusieron un cambio en la política artística oficial en relación a las nuevas corrientes internacionales de arte moderno. Como referente se considera la primera celebración de las *Bienales Hispanoamericanas de Arte* que tuvieron lugar en los años cincuenta y la cual representó:

Una circunstancia de gran interés en el contexto de las políticas culturales impulsadas por el franquismo en contraposición al panorama del exilio [...] La política franquista trató de fomentar los lazos entre España y Latinoamérica y lograr con ello una cierta influencia internacional y un lavado de cara de la dictadura hacia el exterior a través del potencial del arte moderno (Cabañas, 1996: 415).

Basado en un concepto de “hispanidad” España pretendía mostrar su capacidad para abrir nuevos campos de influencia, organizando una estructura internacional en la que hacía las veces de mediadora entre el mundo occidental y los países latinoamericanos en virtud de una lengua y una cultura comunes (De Haro, 2011: 86). Dicha exposición reivindicó el imaginario colectivo español en relación a las corrientes artísticas extranjeras, tras este acontecimiento los artistas exiliados tomarían mayor notoriedad. La española Maruja Mallo presentaría tres obras: dos ciervas humanas y “Mensaje de mar”. La participación de la pintora gallega en la *Bienal* causó gran alcance entre la prensa nacional e internacional, tal y como menciona Miguel Cabañas Bravo:

Aparte de lo que significaba para España, resulta también un tema interesante por cuanto la noticia incluso fue recogida en México⁹¹ como asunto importante y, por ejemplo, para incidir favorablemente en la opinión de los numerosos artistas españoles exiliados de este país, muchos de los cuales iniciaron su regreso a España en los años 50, sin duda era significativo (1996: 330).

Este suceso contó una gran repercusión y la participación numerosa de alrededor de 150 artistas, escultores, pintores, dibujantes, grabadores y arquitectos. A partir de esta exposición, España implementó el desarrollo de más eventos culturales que impulsaron al país a figurar en los escenarios internacionales como lo fue la *Exposición Internacional de Arte Abstracto de Santander* (1953), organizada por José Luis Fernández del Amo y que definió la nueva posición del régimen y supuso un cambio en los gustos y usos estéticos de la oficialidad. En esta renovación plástica desembocó en dos vertientes según sus diferencias:

Por un lado, los más comprometidos con el realismo social pretendían liderar un verdadero cambio sociopolítico, utilizando medios como la crítica y la denuncia. Otros, en cambio, insistían en recuperar el individualismo por medio del informalismo, o simplemente expresarse por medio del arte abstracto (Mínguez: 2010: 188).

En este sentido, y paralelamente a los movimientos abstractos, la corriente informalista⁹² gozaría de una gran popularidad en la década de los sesenta, así, los artistas de la oposición encontrarían en esta corriente un medio para reinventar una forma de lenguaje que triunfó por encima de censuras y prohibiciones (Vergniolle, 2008: 197). En

⁹¹ El diario *Excélsior* recogió la noticia de que Maruja Mallo había anunciado su participación en la Bienal a donde enviaría “tres de sus más recientes obras”. *Excélsior*, México D.F. 2-10-57, p2.

⁹² El término fue acuñado a Juan Eduardo Cirlot en 1957 tras la publicación del libro titulado *El otro arte. Informalismo en la escultura y pintura más recientes*, que agrupa a diversos artistas y pintores españoles.

buena parte debido a su plasticidad aparentemente apolítica y, por otro lado, porque reparaba en el discurso estético oficial de una España renovada y moderna. Uno de los pintores más representativos es Antonio Saura (1930-1998), pintor español que vislumbra entre el informalismo parisino y el expresionismo abstracto estadounidense, aunque sin abandonar por completo lo figurativo.

Un aspecto característico de Saura fue el dominio de las tendencias europeas informalistas, en la cual resalta una renovación pictórica tanto por la pincelada gruesa como la figuración en sí misma mediante barridos y salpicaduras como en el lienzo “Grito núm. 7”. Al estar inmerso en esta España oscura propia de la represión, su obra puede aludir, quizá de forma velada, a la inmediata posguerra, cuyo contexto histórico marcó buena parte de su producción artística. Junto con Saura, uno de los principales representantes del informalismo fue Antoni Tàpies⁹³, escultor y artista plástico barcelonés, quien se caracterizó por un estilo muy materico, incorporando una mayor expresividad y comunicación con texturas intensas, así como algunos signos y elementos geométricos. En Tàpies se reconoce un compromiso político que se refleja en su arte, además de una denuncia a la dictadura que retrata en sus cuadros. Entre cuales resalta “Gran Pintura” (1958), realizada al óleo y con arena sobre lienzo, la basta y deteriorada superficie, perforada y desgarrada, la cual semeja un muro estropeado por el paso del tiempo.

En términos generales, la década de los sesentas fue muy prodigiosa. Movimientos como *Estampa Popular* (1964-1968) constituyeron un eje crucial a la denuncia socio-

⁹³ Tàpies destaca en Cataluña junto con los dos grandes genios Dalí y Miró, conformando el imponente trío de artistas catalanes del último tramo del siglo XX.

política franquista mediante la difusión de mensajes gráficos, especialmente los grabados caricaturescos inspirados en el pop art estadounidense. Esta iniciativa, oposición presidida por artistas antifranquistas, contó con el apoyo de numerosos intelectuales comprometidos contra la dictadura, que encontró en estas obras la imagen de sus propias convicciones. Su idea era hacer obras que, siendo accesibles económicamente, mostraran de forma comprensible la cara oculta del franquismo, cuyo discurso se pretendía coherente, moderno y único⁹⁴.

Cabría hacer hincapié en que hacia finales de los sesentas esta preocupación inicial del arte por denunciar las deficiencias sociopolíticas se desvaneció con la aparición de “La Movida Madrileña” que, si bien tuvo lugar hacia 1971, alcanzó en los ochentas su mayor apogeo. Esta nueva propuesta supuso un parteaguas para comprender la pintura española moderna, en el que predominó la expresión y el individualismo, así los estilos comenzaron a reafirmarse y se diferenció de otras tendencias que triunfaban en Europa: la trasvanguardia italiana y el neofauvismo francés. Uno de los máximos exponentes fue Luis Gordillo, quien propone un arte artificioso entre los límites de lo figurativo y lo abstracto, y plasma en cada pincelada una alegoría de la sociedad tardofranquista.

Ahora bien, y como última aproximación al arte moderno español, basta aludir a “La Era del Entusiasmo” que refiere a la internacionalización del arte español que hubo después de la dictadura franquista, es decir, a partir de 1975. En este sentido, la década posterior fue determinante, y tras un régimen autoritario de casi cuatro décadas, España

⁹⁴ Premisa tomada de la exposición “Estampa Popular. La irrupción de la realidad antifranquista en el arte”, llevada a cabo por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en junio del 2016 y coordinada por la catedrática Noemi de Haro García.

empezó a retomar algunas libertades; políticas de apoyo y promoción del nuevo arte español, lo cual supuso para el país una activa participación en el campo cultural.

En suma, podemos advertir dos etapas diferenciadas del arte durante la España franquista. La primera de 1939 a 1950 y la cual dio paso a diversas agrupaciones contra el arte academicista oficializado por el Estado mediante la propaganda. La segunda, surgida en paralelo con la anterior, viene a partir de dos visiones estéticas distintas: el arte abstracto y el realista, cuyo objetivo fue llevar una contienda contra la desinformación del régimen. Finalmente, y pese a las imposiciones franquistas en instituciones y organismos públicos dominados por el Estado, la sociedad artística española tuvo la iniciativa en pro de una renovación cultural y por tanto recuperar el sentido del vanguardista mediante exposiciones e intercambios culturales. Asimismo, hay que tener en cuenta que esta trascendencia artística de los artistas españoles en la segunda mitad del siglo XX se vio permeada por la crítica oficialista, de un arte nacionalista y auténticamente español.

3.4 Vuelta a España: Últimos años de Maruja Mallo

Es innegable la figura de Maruja Mallo en el plano de la creación artística orientada en la vanguardia española, que ya desde las primeras décadas despertó un gran interés entre la crítica. Su actitud transgresora marcó una determinada apreciación no sólo de su obra, sino también de su imagen pública. No obstante, y tras un largo exilio, su regreso a España en 1962 pasó casi desapercibido hasta que se produjo la sintonía con una nueva generación en los años posteriores a la dictadura de Franco.

Cuando Mallo se instala de manera definitiva en la capital madrileña en 1965, comenzaría a hacerse notar en el panorama artístico, aunque su reconocimiento vendría años después. Para 1967 la artista ganaría el Premio Estrada Saladrich con su cuadro el *Espantapeces*. Si bien su actividad artística disminuyó considerablemente en comparación con sus etapas anteriores, Mallo continuaría realizando algunas obras y en particular sus dibujos preparatorios de *Los morados del vacío* (1979), y los cuales culminarían con *Viajeros del Éter* (1979-1988), cuyas pinturas muestra distintos símbolos, naves espaciales y constelaciones que la propia artista inventaba.

La concepción de Maruja Mallo en su última etapa tiene sus cimientos en la tercera dimensión o la geometría euclidiana y esteniana (el espacio infinito del todo)⁹⁵. De modo que la ciencia, la religión y los símbolos todo funcionado en un *collage* que lleva a una plástica esotérica y exploraciones en la quinta dimensión, la cual se puede observar desde sus dibujos preparatorios de “Concorde” y “Selvatro” de 1979 que muestran seres que simulan estar levitando en una especie de gravedad. También formarían parte de sus dibujos de “Acróbatas macro y microcosmos” (1981). Esta serie pictórica coincide con las películas de viajes espaciales y el aterrizaje en la luna. Su temática en ese momento era el espacio y a partir de la astronomía inventó su propio universo: planetas, satélites y conjunciones astrales. Al ser su última serie se puede identificar algunos rasgos que la distinguen de su plástica temprana, sobre todo, en cuanto a las técnicas pictóricas y soportes: el uso del bolígrafo, lápices de colores, la cera y la cartulina.

⁹⁵ La pintora relató en varias entrevistas televisivas que “después de haber dominado la tercera dimensión o la geométrica euclidiana, voy a la geometría eisteniana que es la quinta y la sexta y la séptima dimensión o el espacio infinito del todo”.

Asimismo, esta última serie se caracteriza por un mundo cada vez más hermético que se basa en un lenguaje esotérico tan lejos de la realidad y compuesto por estos seres extraños de otras galaxias.

Es muy interesante cómo al final de sus últimos años de vida, su figura se redescubre por generaciones más jóvenes y se va recuperando cada vez más en un espacios públicos, galerías y museos, ampliando su prestigio en su país natal. Eventualmente algunas de sus obras fueron presentadas en exposiciones colectivas que tuvieron lugar en diversos galerías y museos. No obstante, conviene precisar que la reivindicación de la artista llegaría en 1981 tras presentar la conferencia *El surrealismo a través de mi obra* en la Universidad Menéndez y Pelayo de Santander, cuyo contenido plasma fundamentalmente los parámetros de su creación estética. Al año siguiente le sería otorgada la Medalla de Oro del Ministerio de Cultura. Para la década posterior vendrían otros galardones: la Medalla de la Comunidad de Madrid (1990) y la Xunta de Galicia (1991).

A modo de reflexión, y tras un recorrido exhaustivo, el acercamiento a Maruja Mallo desde distintas aristas permite comprender con mayor amplitud su producción creadora en las artes plásticas, pero también conocer las claves de su pensamiento y de la actividad intelectual que la impulso a vincularse con el arte en un momento histórico determinante para España. Durante el transcurso de este estudio se logró ubicar un sustancioso corpus de obras realizadas por Maruja Mallo. Empero, el acceso a archivos documentales que permitan profundizar en su formación y creación artística siguen siendo limitados y, en ocasiones, escasos. Por otra parte, el trabajo hemerográfico en correspondencia, revistas y libros y catálogos, así como algunos documentales dedicados a la artista han sido la principal fuente para adentrarnos y conocer su trayectoria.

Actualmente gran parte de su acervo se encuentra en Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, así como la Galería Guillermo de Osma, uno de los coleccionistas que más ha preservado parte de la obra de Maruja Mallo y quien dedicó en 2017 un catálogo razonado a la artista: *Maruja Mallo: Orden y creación*, el cual recoge un archivo y documentación inédita, así como correspondencia que realizó durante su estancia en América. En síntesis, este tercer capítulo contextualiza la investigación a partir de distintos escenarios históricos que repercutieron la obra y vida de Maruja Mallo: la Segunda República, la guerra civil española y, finalmente, la dictadura franquista. Dichos acontecimientos suponen un parteaguas dentro del ámbito artístico español, no sólo por la cuestión cultural, sino también por sus dimensiones sociales que alcanzan a lo largo del siglo XX. A pesar de las condiciones políticas a las que se enfrentó España, la pintora gallega se integró de forma definitiva al panorama internacional y supo retratar en cada lienzo: una visión del mundo mediante una estética de resistencia.

En rigor es necesario complejizar la categoría de la mujer en el arte, vinculada a la participación sostenida en revistas o galerías. La investigación no sólo rescata la figura de Maruja Mallo, también el hallazgo de un grupo de mujeres intelectuales y modernas que conformaron la vanguardia española. En definitiva, Mallo representa a una generación de mujeres modernas, transgresoras e intelectuales que supieron moverse en aquel Madrid de los tempranos años treinta y cuya vida transcurre en paralelo con la propia historia de España en el siglo XX. De manera que, la interpretación de su vida y su desarrollo como artista en el exilio ha requerido un conocimiento amplio de su época, de un contexto que vislumbra conexiones e influencias que permiten comprender que Maruja Mallo, al igual que otras artistas contemporáneas, buscaron reivindicarse a sí mismas. Además de una gran

artista que y aportó a la vanguardia innovando por partida doble: hacia el pasado porque su pintura no tiene nada que ver con el arte tradicional, pero también hacia su propia producción que pasa del colorido de sus años iniciales con sus populares *Verbenas* al blanco y negro de *Cloacas y campanarios* o el rigor geométrico presente en *La religión del trabajo*.

3.5 Selección iconográfica: tercera etapa

En líneas generales puede decirse que en Argentina desarrolló una intensa actividad creativa y social. Su obra evolucionó hacia un mayor rigor geométrico, caracterizados por la meticulosidad en la utilización de la técnica y la proporción, algo que se puede observar en las obras que realiza a partir de los años 40:

La religión del trabajo (1936-1939) refleja un nuevo ideal plástico y sumerge en una pintura de fuerte compromiso social, pariente del muralismo mexicano, con sus lienzos “Sorpresa de trigo” (Fig. 13), y “Canto de las espigas” (Fig. 14). Estos cuadros tuvieron un gran éxito tanto en la prensa como en publicaciones periódicas de los años cuarenta, y una buena acogida por el crítica. La revista *ALFAR* (1937) le dedicaría el poema “Defendamos el Pan”, he aquí un extracto: El pan que es la primera bendición, transfigurada espiga y amistad de la tierra (...) Hay quienes se desvelan en el acto de destruir la religión del pan. De igual manera presenta en grisallas las obras: “Arquitectura humana” (Fig. 15) y “Mensaje de mar” (Fig. 16), al que también pertenece el “La Red⁹⁶”.

⁹⁶ Si bien esta pintura se puede consultar en la red, los derechos pertenecen a la página oficial de Maruja Mallo, por lo cual no pude acceder a una reproducción de buena calidad.

En el año 1939 la artista realiza un viaje a Chile y queda asombrada con las playas y la costa del Pacífico, que serían la base e inspiración de su siguiente serie: *Naturalezas Vivas* (1941-1944) Sus bodegones dotados de una estructura geométrica y fruto de sus constantes viajes con Pablo Neruda por la Isla de Pascua, que daría ocasión a una serie de fotografías extraordinarias. El océano aparece como un elemento vital y formal, en el cual se muestran ante nuestros ojos con un mar de fondo lleno de vida (Figs. 17 y 18).

Al mismo tiempo inicia una serie espléndida que son *Retratos bidimensionales*, o *Cabezas de mujeres*, obras de gran calidad y cuidado compuestas por cabezas femeninas de frente y perfil realizadas entre los años 40 y 50, cuya expresión destaca por un estilo sombrío, visualmente son muy fuertes (Fig. 19). La supremacía de las razas fue el título que le dio a estas representaciones de arquetipos étnicos diversos en los que la pintora exalta la belleza femenina en su plenitud y, al mismo tiempo, la añoranza de una nueva humanidad. El cuadro "Joven negra" (Fig. 20) de 1948 sería galardonado en Nueva York.

Los rasgos fisionómicos están definidos con estática monumentalidad, heredera de series de los años treinta, como *La religión del trabajo*. En estos *Retratos*, Maruja Mallo se propone una imagen fuertemente estructurada, fundamentada en un dibujo preciso y la belleza femenina, cuya representación alude al arquetipo de una mujer del mundo, que ocupa toda la composición del cuadro. No hay que olvidar su pertenencia al "Grupo Constructivo" de Torres-García, en 1933, ni tampoco el concepto por ella expresado de "la matemática viviente del esqueleto". En estos rostros de sentido plástico estilizado y rotundo, destacan las miradas hipnóticas que Ramón Gómez de la Serna calificara de "ventanas de ojos hacia las galerías de almas"⁹⁷. De gran equilibrio compositivo y

⁹⁷ Curaduría realizada por el Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo Español, Valladolid. (2020)

cromático, sujeto a las leyes de la geometría y aritmética, la artista retrata mediante la armonía y proporción una obra con formas de estilo clásico donde las sombras y las luces destacan el volumen. Imagen plana y prototípica donde juega con el color usando gamas de ocres, amarillos y tierras. El fondo es plano en tonos claros y degradados que pasan del azul al blanco, cuya escasa textura del material hace resaltar la materia y volúmenes del rostro, enfatizando su importancia en la obra⁹⁸ (Fig. 22).

Toda obra artística es consecuencia de una determinada visión sobre el mundo, y por eso decimos que el arte contribuye a conformar la manera en que vemos el mundo, a nosotros mismos y lo que nos rodea. El interés de Mallo por el retrato se expandió en las décadas de 1940 y 1950. Sus retratos de mujeres se centran en la diversidad de la belleza femenina: mujeres fuertes, totémicas, de diferentes etnias, que parten de una base de dibujo basada en la proporción matemática (Fig. 23). Al encontrarse con entornos urbanos y naturales diversos, el trabajo de Mallo de este período se caracteriza por una nueva vitalidad. Su obra siempre estuvo ligada al mar, el mar de Galicia donde nació, la mar de la que le hablaba Alberti, uno de sus amores de juventud, o el mar por el que partió rumbo a Argentina después del estallido de la guerra. El mar será el protagonista en la mayor parte de sus obras de exilio, posiblemente era una forma de recordar a España.

<https://museoph.org/obra/oro-retrato-bidimensional>

⁹⁸ Curaduría por Afundación. https://www.afundacion.org/es/coleccion/obra/43745223_mujer_rubia

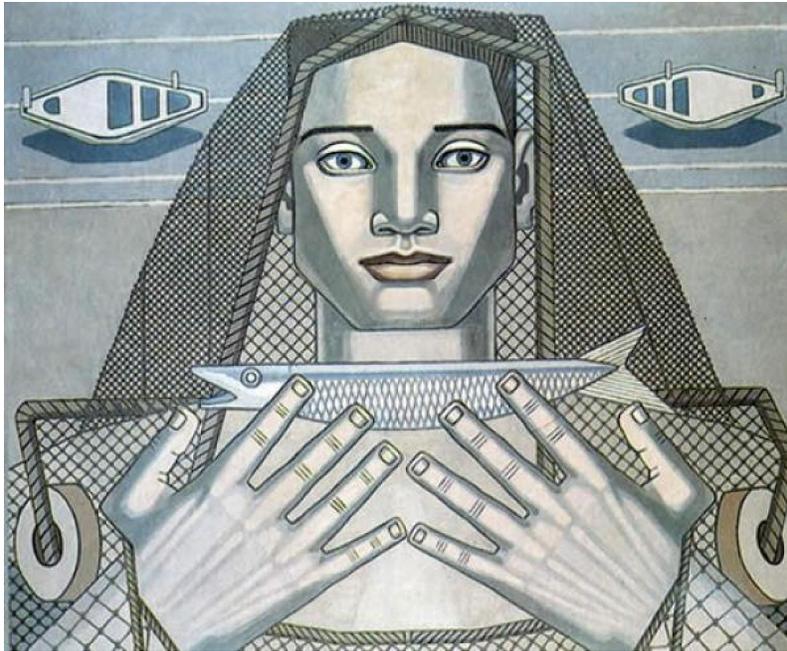
Perteneciente a la exposición “Mujeres Artistas en el siglo XX” Centro Social Caixanova. Pontevedra. Del 16 de septiembre al 26 de octubre de 2008.



(Fig. 13) Maruja Mallo, "Sorpresa de trigo" (1936). Óleo sobre lienzo, 66 x 100 cm.
Colección particular.



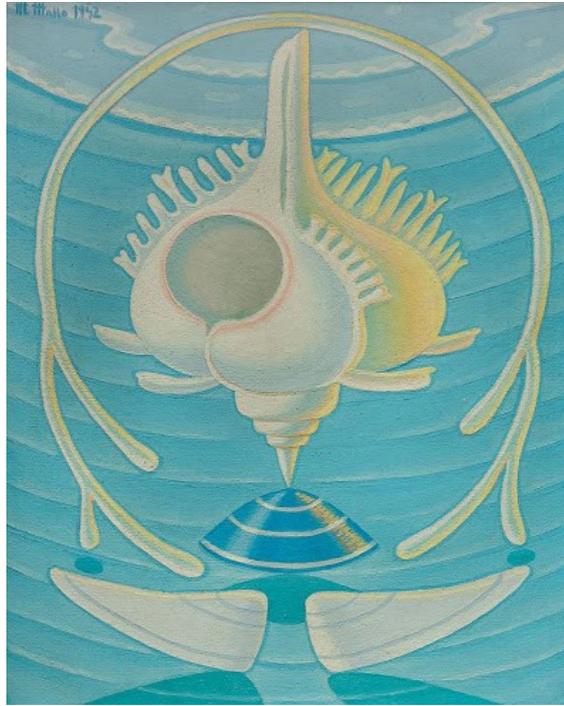
(Fig. 14) Maruja Mallo, "Canto de las espigas" (1939). Óleo sobre lienzo, 118 x 233cm.
MNCA Reina Sofía, Madrid.



(Fig. 15) Maruja Mallo, "Arquitectura humana" (1937).
Óleo sobre tela, 84 x 100 cm. Museo de Bellas Artes, Bilbao.



(Fig. 16) Maruja Mallo, "Mensaje del mar" (1938). Óleo sobre lienzo. 95 x 175 cm.
Colección particular.



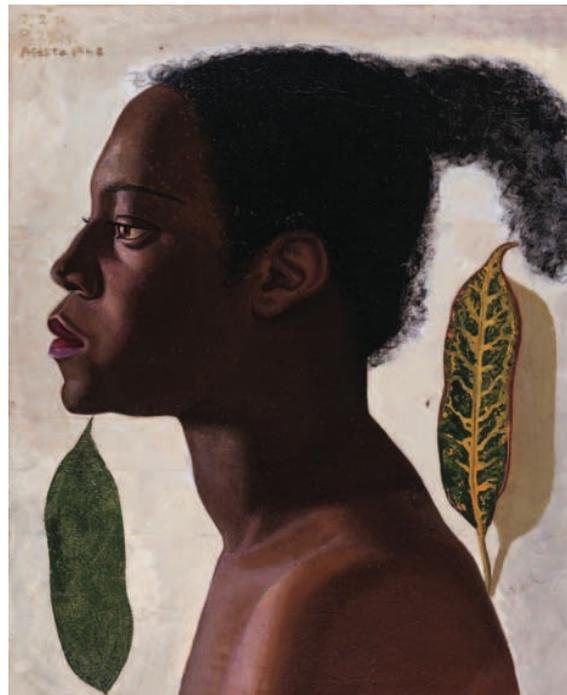
(Fig. 17) Maruja Mallo, “Naturaleza Viva” (1942).
Óleo sobre fibra, 40x 32cm.
Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo.



(Fig. 18) Maruja Mallo, “Vida en plenitud”(1943).
Óleo sobre tablero de artista, 42x 36 cm.
Fundación María José Jove, Coruña.



(Fig. 19) Maruja Mallo, "Cabeza de mujer" (1941).
Óleo sobre lienzo.
Museo Provisional Rosa Galisteo, Buenos Aires.



(Fig. 20) Maruja Mallo, "Joven negra" (1948).
Óleo sobre cartón. 47x 38.5 cm. Colección particular.



(Fig. 21) Maruja Mallo, "La cierva negra" (1948). Museo Benito Quintela Martín, Buenos Aires.



(Fig. 22) Maruja Mallo, "Mujer rubia" (1951).
Óleo sobre tabla, 40 x 49 cm.
Fundación Galicia Obra Social, La Coruña.

Conclusiones

A lo largo de esta tesis se ha señalado a través de una aproximación a la figura de Maruja Mallo, cuestiones que abren una discusión entorno a la función de las mujeres artistas en el arte vanguardista español. La motivación principal para esta investigación fue resaltar la importancia de esta artista, no sólo por el reconocimiento que alcanzó entre los críticos, sino también, lo que significó su participación en la escena española del siglo XX.

Conviene aclarar que esta investigación no intenta constituir un estudio de corte biográfico entorno a la artista, sino que aspira a brindar una cronología de sus actividades artísticas y una valoración a su obra. Una de las principales inquietudes que motivó este estudio es que actualmente se ha mostrado un creciente interés en los medios académicos para estudiar la producción artística realizada por mujeres.

Durante el desarrollo de la investigación se pudieron recabar datos que fueron fundamentales para conocer su trabajo y desarrollo artístico. En un primer acercamiento se realizó una revisión precisa del contexto español en el que vivió la artista a partir de la dictadura de Miguel Primo de Rivera, su formación académica, así como su trabajo como ilustradora en revistas españolas como *Revista de Occidente* y *La Gaceta Literaria*, aunado a su cercanía con la Generación del 27 y un reconocimiento temprano que iniciaría en la década de los años veinte con su primera exposición individual a cargo de José Ortega y Gasset.

El estudio realizado parte de dos vertientes: el interés por su figura y la inserción de la artista en la Historia del Arte, así como mostrar la diversidad de las tendencias plásticas del período. Cabe recordar que a principios del siglo XX las mujeres comenzaron a tener una creciente participación en actividades artísticas, diversas técnicas como pintoras e ilustradoras, y actividades como docentes, correctoras de estilo, traductoras, o bien, vinculadas a grupos culturales. Durante el transcurso de esta investigación se ha logrado ubicar un relevante *corpus* de obras realizadas por la propia artista y un número significativo en diversas colecciones particulares. La búsqueda de referencias en artículos, catálogos y libros ha sido el principal medio para la reconstrucción de la figura de Maruja Mallo, así como una continuidad para su conocer su obra.

La tesis está constituida por tres capítulos, los cuales cuentan con una selección iconográfica de las obras que se detallan en estos. El período temporal comprende desde la dictadura de Miguel Primo de Rivera, ya durante su gobierno se implementó nuevas actividades para las mujeres y, por tanto, permitió mayores intervenciones en el ámbito social. El eje central se sitúa en el año 1936, fecha que representa un punto de inflexión tras el golpe de Estado que suscitaría un conflicto bélico de varios años y marcaría el inicio de la dictadura de Francisco Franco.

El primer capítulo se dedicó a brindar un panorama general del contexto histórico, político y social en el que vivió Maruja Mallo, así como un acercamiento al quehacer y formación artística entre 1920 y 1929, tomando como brecha la fecha de 1927. Se puede considerar ese año como uno de los períodos más productivos en medio de una actividad artística femenina notable que se venía gestando desde principios de la década, y que la

condujo a relacionarse con figuras notables como Salvador Dalí, José Ortega y Gasset, Ramón Gómez de la Serna y algunos otros.

Al margen de los convencionalismos más académicos, la incursión femenina en el panorama de vanguardia tuvo más notoriedad hasta la aparición de la Generación del 27, quienes adoptaron nuevos lenguajes artísticos y superaron lo visto hasta entonces en la crítica a las creaciones femeninas. Muchas de estas jóvenes estudiaron en la Academia de Bellas Artes San Fernando y compartieron estudios con el trabajo como ilustradoras de revistas culturales. Dentro de este grupo de intelectuales es obligado citar a las llamadas Sinsombrero: María Zambrano, Rosa Chacel, Concha Mendez, Maruja Mallo, Ángeles Santos, por mencionar a algunas de sus integrantes, quienes desde distintas posiciones ideológicas e incluso estéticas participaron activamente en el ámbito cultural. Este sinsombrerismo transgredió el espacio público y las normas de género, lo cual supuso una ruptura con la posición tradicional de la mujer. El encuentro entre el arte y la feminidad permite cuestionar y pone en relieve los modos en los que han intervenido las mujeres en la escena cultural como artistas y creadoras, y a menudo es minimizada en comparación con sus contemporáneos masculinos. Es preciso añadir que en el desarrollo de la obra temprana de Mallo ocupan un lugar central las actividades de la mujer moderna, urbana, de clase acomodada (semejante a la publicidad de las portadas de revista de moda de Norteamérica).

Desde su obra temprana “La mujer de la cabra” se distingue este interés por la relación entre lo interior y lo exterior, reflejando un espacio que comprende la simultaneidad de dos realidades: el espacio privado de la mujer y el espacio de la calle. Otro aspecto que destaca dentro de sus obras es el deporte y la modernidad presente en sus *Estampas*, cuya temática a manera de mosaico evoca al cine de principios de los años 20.

Igualmente, prevalecen sus coloridas *Verbenas* que reflejan un populismo estético e ideología que alude las fiestas madrileñas y a este sentido costumbrista.

El segundo capítulo se estudió propiamente el movimiento surrealista, corriente artística y literaria surgido en Francia, y cómo se refleja esta concepción de lo surreal en la serie *Cloacas y campanarios* (1929-1932), poniendo de relieve el carácter intertextual con la poesía de Rafael Alberti. Si bien la crítica ha comentado de la influencia artística entre ambos, el momento más álgido corresponde, en el caso del poeta, con la publicación de *Sobre los ángeles*, considerada una de sus obras cumbres y cuya poética se distingue por una voz lírica inclinada hacia un viaje de niebla y oscuridad, que culmina en la desesperanza.

Mediante un primer análisis se puede observar que tanto los cuadros de Mallo como la poesía de Alberti se apartan totalmente de sus estilos anteriores y, en cambio, ponen en relieve la exploración del lado amargo de la existencia y los despojos. El giro de la festividad de las verbenas al mundo surreal de fósiles y excrementos fue narrado por Rafael Alberti en “La primera ascensión de Maruja Mallo al subsuelo” publicado por *La Gaceta Literaria* en 1929. En este poema el autor revela la influencia de la pintora mediante la trascendencia humana y la materia, que el propio Alberti ahondó en su poesía. Pero sería en *Sermones y moradas* donde se intensifique este carácter sombrío, esta vez presentando un mundo de ambientes subterráneos y visiones tormentosas. Ambos poemarios pueden interpretarse en conjunto como una alegoría del proceso de la crisis espiritual del poeta, en cuyos versos, al igual que en las pinturas, prevalece la idea de un surrealismo telúrico. De igual manera, se sustituye el color por la presencia de elementos que aluden a lo geológico y natural: piedras, huesos, elementos que intensifican el carácter sombrío y esta visión

negativa que se proyecta con el hombre o traje vacío, tópico recurrente en la poesía surrealista.

Para el tercer y último capítulo se trazó una revisión desde su posición republicana hasta el exilio de la pintora en América, y el cual significó un parteaguas determinante. No resulta ajeno pensar que ante el estallido del conflicto bélico y la represión que sufrió el país durante el inicio de la dictadura franquista, todas estas artistas consagradas tomaran la decisión de salir de España. Es fundamental contextualizar aquellos años de posguerra sobre todo a un nivel cultural, ya que se abrió una brecha ideológica entre el realismo de inspiración social-comunista y los movimientos de abstracción (entre ellos, el informalismo), generalmente etiquetados como reaccionarios.

Como parte de este capítulo se desprende una revisión a su producción artística, y cuya obra pasa por etapas diferenciadas desde su influencia del muralismo mexicano en *La religión del trabajo* hasta sus dos series coetáneas que proyectan esa etapa de plenitud: *Naturalezas vivas*, inspiradas en el Pacífico y sus paseos con el poeta chileno Pablo Neruda. No solo la naturaleza se instaló como un tema en su obra, sino también la feminización en sus *Retratos bidimensionales* asociados a las razas, cuyos cuadros advierten a la vista un tipo femenino europeo de rasgos muy definidos y facciones muy realistas, mientras que en los retratos de mujeres negras los rasgos se perciben más ficcionales, casi surrealistas. Esta etapa americana sintetiza su visión creativa y añade a sus visiones elementos que resultan exóticos.

En este sentido, la obra de Mallo en esta última etapa invita a pensar en su inscripción diferenciada en el ambiente vanguardista español, cuyo carácter revela un contrastaste en relación a sus primeros cuadros pintados décadas atrás o, incluso, en comparación con las pinturas de otras artistas de la época. Su constante búsqueda de un nuevo orden artístico continuó hasta su última serie *Los Moradores del vacío*, que refleja sus inquietudes por el cosmos y las leyes de la gravedad.

Estas reflexiones complejizan en algunos la problemática en torno a los artistas españoles exiliados y pone en relieve a los países latinoamericanos como receptores para los exiliados desde el ámbito intelectual y laboral. Fue la apertura para las mujeres que permitió a Mallo inserirse en el gremio argentino, inclusive a su llegada el crítico de arte Attilio Rossi le dedicaría un homenaje en la revista *Sur* en 1937.

Es preciso añadir que la pintura mural que Mallo desarrolló en los años treinta era una opción apenas explorada por las artistas argentinas contemporáneas⁹⁹. Conviene recalcar que además de la pintura Mallo se desempeñó como ilustradora para *Sur*, además fue celebrada por su originalidad debido al carácter universal de su contribución artística. Es sabido que Mallo realizó viñetas para diversas revistas culturales como *Lyra*, así como la publicación del libro *Lo popular en la plástica española a través de mi obra* (1939) publicado por la editorial argentina Losada, cuyo contenido recoge un análisis de su obra y su trayectoria.

⁹⁹ En el campo del muralismo incipiente se distinguen a la artista española- argentina Araceli Vázquez Málaga, quien intervino en proyectos de arte público ejecutando vitrales y murales.

A mediados de los años cuarenta gozaría de gran prestigio y popularidad que fueron evidenciados por la prensa de la época, cuyos escritos se encuentran vinculados a su producción creadora en las artes plásticas y enriquecen el pensamiento que impulsó a la artista española. Por la correspondencia rescatada de aquellos años, es decir, alrededor de los años cuarenta, se sabe que la artista realizó varias estancias en países iberoamericanos. Sus viajes por América fueron de gran inspiración para la pintora, quien, a partir de los paseos con Pablo Neruda, quedaría deslumbrada por la diversidad de las fisonomías raciales y la vegetación del continente.

Para 1944 recibiría el encargo de una obra mural para el cine *Los Ángeles* en Buenos Aires, cuya composición resalta este mundo marino y onírico a través de seres danzantes. Después de una breve estancia en Nueva York, la pintora regresaría a España en 1961 tras un largo exilio de más de dos décadas, buscando nuevos espacios artísticos en la España tardofranquista. Pronto acabaría haciéndose un lugar y ganarse la admiración de artistas jóvenes que estaban emergiendo a finales de los 70. Cabe recordar que Mallo en sus últimas obras rescata la armonía matemática y las reglas geométricas, presentes en sus bocetos preparatorios de los “Viajeros del Éter” en cuyos dibujos resaltan el hiperespacio, la cuarta y quinta dimensión, los cuerpos astrales y los seres humanoides.

Maruja Mallo coincide con una generación de mujeres que representó un protagonismo fundamental para la España de los años veinte. Su constante activismo cultural, artístico y social fueron un precedente para el incipiente feminismo. Pintora del color, la alegría y la vitalidad madrileña, pasaría por una época surrealista con una estética sombría, claro-oscuro, como si se tratara de un auténtico presagio de la Guerra Civil y el exilio. Si bien la artista gallega apenas dejó un centenar de cuadros catalogados, el interés

por su obra ha crecido a partir de varias exposiciones que se han llevado a cabo en museos y galerías, cuyo trabajo curatorial enmarca su trayectoria de intensa labor pictórica que tanto la distinguió.

Gran parte de su acervo se encuentra en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Se puede considerar como referente la exposición "Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953", celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid en el 2016, cuya propuesta reflejó este campo cerrado tanto hacia el pasado republicano como hacia el presente internacional, y cómo una parte de lo que entonces ocurrió –bajo la influencia de la ideología falangista primero y del nacionalcatolicismo después– afectó claramente la manera en que se asumiría la modernidad en España.

En cuanto al estudio de mujeres artistas se refiere aún los estudios siguen siendo muy limitados, con excepción de mujeres reconocidas (Remedios Varo, Leonora Carrington, entre otras surrealistas). Por tanto, la recuperación y legitimación de estas artistas supone un cuestionamiento de la vanguardia española desde dos aristas que transcurren en paralelo: la idea de la mujer como intelectual y su ebullición cultural del primer tercio de siglo. Asimismo, permite tener una visión más amplia e inclusiva a las artes visuales, concibiéndola como parte inseparable de otras manifestaciones artísticas y culturales. Este cuestionamiento es un aliciente para el desarrollo de futuras investigaciones académicas desde un carácter interdisciplinar, que constituye una parte fundamental en los estudios humanísticos.

Bibliografía

- Alberti, Rafael. *Sobre los ángeles/ Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*. Ed. C Brian Morris. Madrid: Cátedra, 1981.
- Antigüedad del Castillo-Olivares, María Dolores; Víctor Nieto Alcaide y Genoveva Tusell García. *El Siglo XX: la vanguardia fragmentada*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2016.
- Arias Serrano, Laura. *Las fuentes de la historia del arte en la época contemporánea*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2012.
- Arriaga Flórez, Mercedes. *Mujeres, espacio y poder*. Sevilla: Arcibel, 2006.
- Benjamin, Walter. *El surrealismo*. Madrid: Casimiro, 2013.
- Blistène, Bernard. *Une histoire de l'art du XXe siècle. (Nouvelle édition)*. Paris: Centre Pompidou, 2003.
- Bonet Correa, Antonio. *El surrealismo*. Madrid: Cátedra, 1983.
- Bozal, Valeriano. *Historia del arte en España II. Desde Goya hasta nuestros días*. Madrid: AKAL, 1995.
- Bradley, Fiona. *Surrealismo: Movimientos en el Arte Moderno*. Madrid: Encuentro, 1999.
- Bradu, Fabianne. *André Breton en México*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Breton, André. *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.
- Brihuega, Jaime. *Las vanguardias artísticas en España, 1909-1936*. Madrid: AKAL, 1981.

- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1974.
- Cabañas Bravo, Miguel. *La política artística del franquismo: el hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*. Madrid: Editorial CSIC - CSIC Press, 1996.
- — —. *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio*. Madrid: Editorial CSIC - CSIC Press, 2001.
- — —. “Delhy Tejero, una imaginación ensimismada en las décadas centrales del siglo XX”. Madrid: *Ayuntamiento de Madrid-Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid* (catálogo de exposición), 2005.
- Cabello Hutt, Claudia. “Identidades artísticas modernas y alianzas transatlánticas: Maruja Mallo, Gabriela Mistral y Victoria Ocampo”. *Ínsula* 841-842 (2017): 40-43.
- Caminero, Juventino. *Poesía española siglo XX: capítulos esenciales*. Kassel: Edition Reichenberger, 1998.
- Casado, Mariana. *La nostalgia inseparable de Rafael Alberti: oscuridad y exilio íntimo en su obra*. Madrid: Ediciones de la Torre, 2017.
- Casanova, Julián. *La iglesia de Franco*. Madrid: Grupo Planeta, 2005.
- Caudet, Francisco. *Galdós y Max Aub: poética del realismo*. Alicante: Universitat d'Alacant, 2012.
- Clark, Toby. *Arte y propaganda en el siglo XX*. Madrid: AKAL, 2001.
- Collins, Judith. *Técnicas de los artistas modernos*. Madrid: Ediciones AKAL, 1996.
- Correidora, Pilar. “Maruja Mallo, la integración de las artes”. *Gallegos* 12 (abril 2010): 83-87.

- Costa Fernández, Lluís. “Comunicación y propaganda en la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)”. *Historia y Comunicación social* 18 (2013): 385-396.
- De Haro García, Noemi. “El Nacimiento de un frente estético contra el franquismo: Entre la abstracción y la figuración”. *Arte, Individuo Y Sociedad* 23 (agosto 2011): 85-96.
- De la Gandara, Consuelo. *Maruja Mallo*. Madrid: Dirección General de Bellas Artes Ministerio de Educación y Ciencia, 1978.
- Del Villar, Arturo. *Maruja Mallo, pintora del pueblo, testigo de lo que hicieron en Galicia*. Madrid: Colectivo Republicano Tercer Milenio, 2009.
- De Micheli, Mario. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- Dempsey, Amy. *El surrealismo*. Barcelona: Blum, 2019.
- Díaz de Revenga, Francisco Javier. *Los poetas del 27, clásicos y modernos*. Murcia: Ediciones Tres Fronteras, 2009.
- Díaz Pardo, Felipe. *Breve historia de la generación del 27*. Madrid: Ediciones Nowtilus, 2018.
- Edo Ramón, Marta. “El hombre deshabitado. Las imágenes del hueco y el vacío en los poemas surrealistas de Alberti, Cernuda y Lorca”. *EPOS*, XXII (2006): 103- 132.
- Egido León, Ángeles y Jorge J. Montes Salguero (ed.). *Mujer, franquismo y represión: Una deuda histórica*. Madrid: Editorial Sanz Y Torres S.l., 2018.
- Ferris, José Luis. *Maruja Mallo: La gran transgresora del 27*. Madrid: Ediciones Temas de hoy, 2004.

- Fogler, María. *“Lo otro” persistente: lo femenino en la obra de María Zambrano*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2007.
- Gala, Candelas. *Creative Cognition and the Cultural Panorama of Twentieth-Century Spain*. Londres: Palgrave Macmillan, 2015.
- Gluzman, Georgina G. “Maruja Mallo. Trayectorias de una mujer moderna entre Europa y América”. *Boletín de Arte* 18 (2018): 1-13.
- González- Alegre, Alberto. “Maruja Mallo en el Reina Sofía”. *Gallegos* 12 (abril 2010): 78-82.
- Griffin, Roger. *Modernismo y fascismo: La sensación de comienzo bajo Mussolini y Hitler*. Madrid: AKAL, 2010.
- Kirkpatrick, Susan. *Mujer, modernismo y vanguardia en España: 1898-1931*. Madrid: Cátedra, 2003.
- Klingsöhr-Leroy, Cathrin. *Surrealismo*. Madrid: Taschen, 2016.
- Las Sinsombrero*. Dir. Tània Balló. Coord. Serrana Torres y Manuel Jiménez Núñez. Intropiamedia. Documental, 2015.
- López Castillo, Antonio. *El republicanismo durante la Segunda República (1931-1936)*. Almería: Editorial Universidad Almería, 2008.
- Luengo, Félix y Mikel Xabier Aizpuru. *La Segunda República y la Guerra Civil*. Madrid: Alianza, 2013.
- Luquin Calvo, Andrea. “Escritura y ciudad en María Zambrano: reencuentro de una amistad perdida tras la derrota sufrida”. *Lectora* 21 (2015): 161-176.
- Mangini, Shirley. *Maruja Mallo and the Spanish Avant- Garde*. London: Routledge, 2017.

- Maruja Mallo: Mitad ángel, mitad marisco*. Dir. Antón Sancho. Fundación Caixagalicia y TVE, 2009. DVD.
- Marzo, Jorge Luis. *Arte Moderno y Franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y la política artística en España*. Murcia: CENDEAC, 2006.
- Méndez Baiges, María Teresa. *Modernidad y tradición en la obra de Giorgio de Chirico*. México: UNAM, 2001.
- Mínguez García, Hortensia. "La gráfica española de vanguardia en la época franquista (1939-1975)". *El artista* 7 (2010): 179-201.
- Montero Pedrera, Ana. "Origen y desarrollo de las Escuelas de Artes y Oficios en España." *Historia de la Educación* 17 (1998): 319-330.
- Navas Almería, María Isabel. *Españada y las vanguardias*. Almería: Editorial Universidad de Almería, 1997.
- Navas Ocaña, Isabel. "La crítica al surrealismo en España". *Bulletin Hispanique*. (Diciembre 2009) 551- 581 pp.
- Navarro Oltra, Guillermo. *Autorretratos del Estado. El sello postal del franquismo*. Castilla: Ediciones de la Universidad de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2013.
- Neuschäfer, Hans-Jörg. *Adiós a la España eterna: la dialéctica de la censura: novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- Nieto Alcadide, Victor. "La realidad y el objeto: del surrealismo al Pop Art". *Arbor* CLXV, 649 (Enero 2000) 51-18 pp.

- Parker, Robert Alexander C. *Historia universal. Vol. 34. El siglo XX. I. Europa, 1918-1945*. México: Siglo XXI, 1978.
- Pascual Gay, Juan, y Philippe Rolland. "La revista Dyn (1942-1944): Sus principales contenidos." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 26. No. 84. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004.
- Pastor Rodríguez, Eduardo Javier. *Fernando Villalón: Centauro de pena*. Córdoba: Editorial Almuzara, 2020.
- Patrón Sánchez, Marina. "La versatilidad artística de Josefina de la Torre (I): la construcción de una poética". *Temblor* 25 (abril 2018).
- Poblete Araya, Kira. "Las revistas literarias del surrealismo argentino". *Revista de Literaturas Modernas* 46, nº2, jul-dic (2016): 209-235.
- Pont, Jaime. *Surrealismo y literatura en España*. Lérida: Universitat de Lérida, 2001.
- Ramšak, Branka. "El realismo mágico, lo real-maravilloso y el surrealismo: una estética parecida". *Verba Hispánica* 1 (1991): 27-34.
- Reig Cruaños, José. *Identificación y alineación: La cultura política y el tardofranquismo*. Valencia: Publicaciones de la Universidad de Valencia (PUV), 2007.
- Ruiz Gisbert, Rosa. "Maruja Mallo y la Generación del 27." *Isla de Arriarán: revista cultural y científica* 28 (2006): 223-240.
- Sánchez Montero, Rafael. *La Universidad de Sevilla, 1505- 2005: V Centenario*. Sevilla: Fundación Cajazol, 2005.

- Sánchez Vidal, Agustín. *Luis Buñuel: Obra Cinematográfica*. Madrid: Ediciones J.C., 1984.
- Schneider, Luis Mario. *México y el surrealismo (1925-1950)*. México: Arte y Libros, 1978.
- Sullivan, Edward J. *Arte latinoamericano del siglo XX*. Madrid: Editorial NEREA, 1996.
- Taillot, Allison. "A prueba del tiempo: las intelectuales antifascistas españolas entre silencio oficial y lucha por la memoria". *Historia Actual Online* 19 (2009): 29-39.
- Varela, Julia. *Mujeres con voz propia: Carmen Baroja y Nessi, Zenobia Camprubí Aymar y María Teresa León Goyri. Análisis sociológico de la biografía de tres mujeres de la burguesía liberal española*. Madrid: Ediciones Morata, 2012.
- Vázquez de Parga, Isabel R. "Maruja Mallo: viajes, amistades y exilios". *Más igualdad, redes para la igualdad*. Martín Clavijo, Milagro (ed). Sevilla: Alciber, 2012.
- Vergniolle, Delalle Michelle. *La palabra en silencio: Pintura y oposición bajo el franquismo*. Valencia: PUV, 2008.
- Villena, Isabel Rodrigo. "La Gaceta Literaria (1927-1931) y sus pintoras modernas." *XI Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres*. Archivo Histórico Diocesano de Jaén (2019): 645-668.
- Yllán Calderón, Esperanza. *El franquismo*. Madrid: AKAL, 2011.

Cuernavaca, Morelos a 5 de agosto de 2021.

DRA. ANGÉLICA TORNERO SALINAS

Coordinadora Académica de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura

Presente

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis

De lo surreal al exilio: una aproximación a la obra de Maruja Mallo

que presenta la alumna Ixchel Martínez Rodas

para obtener el grado de Maestra en estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

La alumna presenta en esta tesis de manera detallada el contexto histórico social en el que desarrolló Maruja Mallo su obra, describe su vinculación con los movimientos literarios de la vanguardia en España, presenta la intermediaidad de la poesía de Alberti con su obra. Incluye en cada capítulo una selección iconográfica de sus obras en realizadas en España y en su transitar en el exilio en América del Sur; el estudio se concluye con el retorno en los años 70 a su país y la actual valoración de su aporte al arte español.

La pesquisa de fuentes documentales permite reconocer la contribución de las mujeres a la ilustración gráfica y a la plástica en la primera mitad del siglo XX.

Por las razones expuestas, ratifico mi **voto aprobatorio**.

Atentamente
Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia

Dra. Lydia Guadalupe Elizalde y Valdés
PITC de la Facultad de Artes

Se anexa firma electrónica.

Av. Universidad 1001 Col. Chamilpa, Cuernavaca Morelos, México, 62209.
Tel. (777) 329 7096, / facartes@uaem.mx



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

LYDIA GUADALUPE ELIZALDE Y VALDES | Fecha:2021-08-16 13:25:18 | Firmante
Em+mfGeUgZrIUQSlgcQgernyOuWf7y1kBSazMyTwUqwBESiunGwccP11zk8i/2INeWOU9B+C329F5mSh7kuJsYHJQpUGkzykOXXRsE1uyk7XgJaxcV0+NjZHY8hckGXXrrWP/
K3k9pwRApja25619k4Fwrf9NlInp0EqzEK2hSKtWcvEK9VEMoDyPAPVtSyExen4eSwG8xAXTOqHlcnFWDz+hVxo6jaTEq+OAGMpA4YjbuN9FFshut+nlRyh1Oqz2xFMudJcwz1
Y0jUYozgKBuksrljtOio38TdHDg5mJ3kHllvLEzeeeAc8XJFYnKc2JYcB4WwwWrxU07yJ8L0shA==



Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:

[ityJu4](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/fPbe1ChSgjO3z4M5aaGYBCvAddQ2HxSI>



Una universidad de excelencia

RECTORÍA
2017-2023

Cuernavaca, Morelos a 24 de agosto de 2021

Dra. Angélica Tornero Salinas

Coordinadora Académica de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis *De lo surreal al exilio: una aproximación a la obra de Maruja Mallo*, que presenta la alumna Ixchel Martínez Rodas para obtener el grado de Maestra en Estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente: Se trata de un trabajo original, fruto de una investigación rigurosa y exhaustiva en fuentes bibliográficas, hemerográficas y museísticas, acerca de la trayectoria de la artista española Maruja Mallo. La tesis recrea las distintas etapas vitales y creativas de la artista en España y Argentina, ubicando su producción en los contextos políticos y culturales de esos países. El trabajo está bien estructurado, tiene una escritura clara y se utilizan correctamente en él las normas académicas de cita-referencia.

Sin más por el momento, quedo de usted,

Atentamente
Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia

Dr. Ángel Francisco Miquel Rendón

Se anexa firma electrónica.



Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

ANGEL FRANCISCO MIQUEL RENDON | Fecha:2021-08-24 12:49:44 | Firmante
qFVQ11C28N9H9e7J7d83B6D6NZ0j3Cz00dGe+I8wGgceaBfayAB6ezVh97I8NGDEVbURYErdAsSINuHVGYZkP7zwC/MBRhrZ7gEiSkbSF03P7F56K4QM8BoBw8b5nLmQg
X5OFVhRh/zW5KznTr35e1NiG0+sVgJLALuTIBjjsjRXfefbtpA2Dxl4w6Jy9IYSAPID1rf1bI8UeJAwrj1LJCmNRxMe+L7A9qNYt5VsHnOKZujjGX0lce2IS/YnG9rZYPcXIsO4wx7/h8+kk
L2cuysLrW2maNFRqujYdNITQFIIFzYyfyfLlVemfQJ97buKPOW/shbtUyTEy40MTA==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



qb3D14

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/mXzFTvoFr4RGGuADs3RznCnMPxdEbx3>



Una universidad de excelencia

RECTORÍA
2017-2023

Cuernavaca, Morelos a 6 de septiembre de 2021.

Dra. Angélica Tornero Salinas

Coordinadora Académica de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura

PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis De lo surreal al exilio: una aproximación a la obra de Maruja Mallo que presenta la alumna Ixchel Martínez Rodas para obtener el grado de Maestra en Estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

La tesis permite apreciar la importancia de la obra de Manuja Mallo en el arte de vanguardia en España así como su relación con el mundo intelectual y artístico de su tiempo a partir de la reivindicación del papel de la mujer en la primera mitad del siglo XX en España, tomando como eje tres momentos históricos: La dictadura de Primo de Rivera (1923-1930), la Segunda República (1931-1939) y la dictadura franquista (1939- 1975).

Es estudio permite profundizar en el obra de Manuja Mallo como una artista atenta a lo que sucedía en los movimientos de vanguardia del arte en Europa, prinipalmernte el surrealismo, así como su estrecha la relación con artistas y poetas de su época, como la Generación del 27 y en especial con Rafael Alberti.

La obra de Maruja Mallo se presenta a través de tres periodos muy concretos que permiten

apreciar su originalidad a pesar de las dificultades de su tiempo. La obra representa el espíritu de una artista ante las dificultades y los desafíos de los trágicos acontecimientos de su época.

La obra de Maruja Mallo se analiza a través de diferentes perspectivas a partir de diversos fuentes y documentos que permiten apreciar las características formales de su obra así como su contexto. El trabajo da cuenta de un rigor metodológico así como en la claridad de los conceptos que se abordan.

La tesis representa una importante aportación al estudio de la obra así como de su papel como artista-mujer en una sociedad caracterizada por ideas tradicionales y retrógradas en una época bajo la represión política en España y en el exilio.

Por las razones expuestas, doy mi **voto aprobatorio**.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente
Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia

Dr. Fernando Delmar Romero
Profesor-investigador
Facultad de Artes

Se anexa firma electrónica.



Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

FERNANDO DELMAR ROMERO | Fecha:2021-09-06 10:05:59 | Firmante
IV5OZZhYQrDUHq4rRseX1yB3HMYLIXf6+w+GIFC/h+cubqXxl5WXDiGumSxxfn4XfmZgeaQAdVYQk/jEDVobukXaD/aQR+vuPOAAwnUYpGbnDh7CzfdsTXJhbXi12ytc2HklhVv
CBZP4olpv1u95IQDBCIrWlZm7JitLM4+JfOmo65uMGWXDIX19wKugR9Mhdb3X6jZnkpkgUebdFR6WerWhVjyxLVnY9UXiOA9trmTTWUlnVmpXoOArC5DEFM72C2DsYHMqhz
p/7J8Vf4Yqdh9hLgdKabi3aTRjUAwnq5z47PqSFzNDD5SQgnaSp4ZbSmZ6H8KbTsrUmWjcgQ==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



FO3A0I

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/iVu0pP4PuXaNYiewJfkXAzsUTyriO7Od>



Una universidad de excelencia

RECTORÍA
2017-2023

Cuernavaca, Morelos a 8 de septiembre de 2021.

Dra. Angélica Tornero Salinas

Coordinadora Académica de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura

PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis “De lo surreal al exilio: una aproximación a la obra de Maruja Mallo” que presenta el alumno Ixchel Martínez Rodas.

Para obtener el grado de Maestra en estudios de Arte y Literatura. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

La tesis desarrolla ampliamente el entrelazamiento de la vida y obra de la artista Maruja Mallo, perteneciente a la generación del 27, a través de tres selecciones iconográficas. El primer capítulo profundiza en su contexto histórico y su incorporación al movimiento surrealista. El segundo capítulo aborda con detalle la relación que Mallo tuvo con el grupo de los surrealistas, además de la serie *Cloacas y campanarios*, con su tendencia artística peculiar, hasta ahondar en el carácter intertextual de esta obra plástica con la poética de Rafael Alberti. Finalmente, el tercer capítulo se alude a la postura política de Mallo y su truncada labor como docente debido a la guerra; lo anterior se relaciona con su obra plástica también. Con el desarrollo de la tesis queda claro que el estudio del contexto social y político resulta fundamental para comprender la obra de Maruja Mallo.

La tesis cumple con su objetivo principal: el de impulsar una reflexión estética acerca de los lenguajes visuales de la artista, con una mirada crítica que permita comprender el imaginario de lo surreal en su obra. Con una amplia bibliografía, la tesis fundamenta sólidamente el análisis de su objeto de estudio, cumpliendo con la profundidad y argumentación que requiere una tesis de nivel maestría.

Por las razones expuestas, doy mi **voto aprobatorio**.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente
Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia

Eliezer Cuesta Gómez

Se anexa firma electrónica.

Cuernavaca, Morelos a 26 de agosto de 2021

DRA. ANGÉLICA TORNERO SALINAS

Coordinadora de la Maestría en Estudios de Arte y Literatura

PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis *De lo surreal al exilio: una aproximación a la obra de Maruja Mallo* que presenta la alumna Ixchel Martínez Rodas para obtener el grado de Maestra en estudios de Arte y Literatura.

Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **VOTO APROBATORIO** para que se proceda a la defensa de la misma.

Bajo mi decisión en lo siguiente:

1. La tesis se atiene a los requisitos propios de este trabajo y supone una investigación seria y un análisis original sobre la obra y vida de Maruja Mallo.
2. La metodología de investigación es la adecuada en este tipo de trabajos.
3. Las fuentes bibliográficas son adecuadas y pertinentes.
4. La estructura, tanto interna como externa de la tesis, así como la redacción y presentación son acordes a los presupuestos de una tesis de maestría.

Por las razones expuestas, doy mi **voto aprobatorio**.

Cordialmente,

Atentamente

DRA. TEOLINDA ISADORA ESCOBEDO CONTRERAS

FACULTAD DE ARTES

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS

Se anexa firma electrónica

apreciar su originalidad a pesar de las dificultades de su tiempo. La obra representa el espíritu de una artista ante las dificultades y los desafíos de los trágicos acontecimientos de su época.

La obra de Maruja Mallo se analiza a través de diferentes perspectivas a partir de diversos fuentes y documentos que permiten apreciar las características formales de su obra así como su contexto. El trabajo da cuenta de un rigor metodológico así como en la claridad de los conceptos que se abordan.

La tesis representa una importante aportación al estudio de la obra así como de su papel como artista-mujer en una sociedad caracterizada por ideas tradicionales y retrógradas en una época bajo la represión política en España y en el exilio.

Por las razones expuestas, doy mi **voto aprobatorio**.

Sin más por el momento, quedo de usted.

Atentamente
Por una humanidad culta
Una universidad de excelencia

Dr. Fernando Delmar Romero
Profesor-investigador
Facultad de Artes

Se anexa firma electrónica.