

Maruja Mallo, entre la tradición y la vanguardia

En un mundo ruidoso agujereado por la mentira, en un tiempo que sólo echa en falta el Premio Nobel de la muerte para sus estrategias y financieros, hablar de la mujer en el 27, de tradición y vanguardia, de Maruja Mallo, es hacer la historia más despojada de nuestros exilios. Un proyecto vital sorprendente y único arrancado por la crueldad subvencionada de la peste parda.

Sólo podemos entender verdaderamente esta tentativa rescatando para nuestra historia una memoria sepultada bajo el padecimiento del olvido y del silencio. El silencio como mordaza para evitar los efectos devastadores de la verdad. Había que matar del 27 al 39. Eso no fue; no existió. Un engendro incomprensible. Lorca callado de verdad. Silencio opuesto al de Wittgenstein: ese silencio puro o puro silencio que no miente. Y por esto tenemos que intentar abandonar en el estudio de esta época, única de nuestra historia, aquellos tratamientos tendentes a convertirla en un obligado expediente arqueológico. Porque lo que se mató con la guerra civil no fue sólo la increíble aproximación lorquiana a pensar la vida en su totalidad de otra manera (por eso lo odiaban infinitamente)¹, sino ese ambiente frentepopular mezclado, desconcertado, conflictivo, confuso, pero en el que alumbraba algo indefinido que hacía temblar a los novios de la muerte.

La biografía de Maruja Mallo tiene las marcas de tantos y tantos y el denominador común: el exilio. Unos volverían, los más desaparecerían lejos. Moreno Villa o Cernuda podrían ser un símbolo de los segundos. Alberti o la propia Maruja Mallo lo podrían ser de los escasos primeros. Regresaría a España en 1965. Había nacido en Vivero, cerca de Lugo, en 1909, y lo que inmediatamente destaca en su biografía es su precocidad y la precocidad de su éxito. Por tanto, cuando Moreno Villa en *Vida en claro* cuenta a propósito de su pasión cubista, «asistí a las clases libres del pintor

¹ Así lo plantea Juan Carlos Rodríguez en su aún inédito Lorca y Falla.

Moisés en el Pasaje de la Alhambra, donde acudían Dalí y Maruja Mallo entre otros. Allí dibujábamos desnudos, pero sin dirección de nadie», debemos comprender que Maruja Mallo tendría 15 o 16 años. Ciertamente que el cubismo era ya algo lejano desde que Picasso y Braque fuesen dados a conocer por Kahnweiler, pero no tanto como para no despertar seriamente a la pintura a un hombre como Moreno Villa con 37 años o a una jovencita prometidora. Termina sus estudios en la Escuela de Bellas Artes de Madrid en 1926, el mismo año en que se funda el centro cultural Lyceum Club Femenino, cuando cuenta 16 años y ya anda sin sombrero y zascandileando por los barrios bajos y las verbenas. No deja por eso de visitar el Museo del Prado, oír a Eugenio d'Ors, observar a los viajeros en la Estación del Norte, o acercarse a casa de Valle Inclán o a la tertulia de Artiz, director de la Filarmónica de Madrid. Ortega y Gasset descubre a la nueva pintora, «una verdadera primavera nueva en el aire de Madrid» en palabras de Ramón Gómez de la Serna², le da cobijo como viñetista en la oficina de la *Revista de Occidente* y se organiza su primera exposición en Madrid, en mayo de 1928: 10 cuadros y 30 estampas. La calle es el tema fundamental, el pueblo de esa calle que toma como pretexto mitología y santos para divertirse colectivamente. Además de los temas populares presenta aeroplanos, barcos, trenes, figuras y elementos de deporte (como la raqueta de su amiga Concha Méndez o a la propia Concha en bicicleta), el cine y máquinas y maniqués en el resto de los cuadros. Sin proceder ni de las revistas ni de las exposiciones de París, traían su mensaje de modernidad. Es cierto que la pintura de Maruja Mallo había nacido en esa fiesta popular de la romería de la pradera de San Isidro, de ese panorama de color y bullanga que ya plasmara Goya a finales del XVIII (y no lo comento sólo por el cuadro que de Concha Méndez en plan «maja» pintó Maruja)³. Claro está que a cambio de los elementos cortesanos, ahora desaparecidos, esa pintura contaba con la cinemática. Y es que no hay que olvidar que ve nacer todos los inventos del siglo, que nace ella misma en medio de la modernidad, del canto a los medios de transporte, a la velocidad, al vuelo, etc... Así que no es sólo la farsa alegre de la fiesta verbenera lo que está en los cuadros de Mallo, no sólo los elementos «folklóricos», sino también raquetas y cuerpos de maniqués rotos para llamada al gasto propio de la modernidad: manos tiesas para guantes de fantasía, piernas para medias de seda y cabezas para bufandas, peinados o diademas. Una pintura enormemente colorista realizada con la luz del patio al que daba su habitación, esa luz de laboratorio propia de un estudio cinematográfico⁴.

Tres son los puntos sobre los que vamos a apoyar nuestra escueta aportación, justo los que dan título a este Congreso:

² Nuevos retratos contemporáneos y otros retratos. Aguilar, Madrid, 1990, pág. 661.

³ La alusión a Goya no tiene nada que ver con el tono con el que Maruja Mallo ironizaba con todo el mundo a propósito del comentario que la madre de Concha Méndez hizo al ver el cuadro en que Maruja había pintado a su hija con mantón de Manila, reclinada en un sillón, libros con portadas de colores a los pies y fondo con terraza de cipreses. Ese cuadro fue apunhalado por la familia de Concha en venganza por la vergüenza de su fuga.

⁴ Para esta época de juventud es muy interesante el libro de Paloma Ulacia Altolaguirre Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas. Ed. Mondadori, Madrid, 1990.

1. Tradición, es decir, la ideología dominante social o pictórica. La ideología imaginaria visual pictórica en estos años estaba formada por un conjunto que comprendería el figurativismo naturalista, las variantes del pseudoimpresionismo, las variadas riberas del simbolismo, el luminismo de Sorolla o el realismo a lo Zuloaga.

2. Vanguardia⁵, pero no como vanguardia o vanguardia de la vanguardia, es decir, no como París (ese espacio mítico, esa asamblea internacional de artistas apátridas), sino como movimiento y como idea. Porque la vanguardia de los años 10 al 27 no es la misma que la de los años 30 cuando irrumpe en ella Maruja Mallo. Esta vanguardia ya tenía *conciencia e historia*. Quiero insistir en este aspecto antes de pasar al punto 3, y en los elementos que diferencian la vanguardia de los años 30 al 39 con respecto a la situación anterior:

2.1. La vanguardia ya no es una «rareza antropológica». Ya se ha incorporado como lugar común a la cultura visual no sólo de las minorías cultas sino de la cultura de masas.

2.2. De ser simplemente una alternativa al lenguaje plástico vigente (vanguardias anteriores), la aparición de alternativas artísticas de directriz política genera una nueva confrontación inédita en el campo de las artes plásticas. Con varias precisiones: a) es cierto que estas nuevas directrices no pasan apenas de la formulación progresista o el debate, pero se trataba de un proceso abierto, b) la totalidad (con una excepción) de estas alternativas se produce en medios intelectuales y artísticos de la izquierda, c) mientras el compromiso social y político en la literatura se remonta a comienzos de los años 20, el artístico plástico se desarrolla ahora, d) se aprecia a lo largo de los años 30 cómo los grupos se sienten obligados a autodefinirse (manifiestos), e) los movimientos van adquiriendo una mayor permanencia: por ejemplo, GATEPAC⁶, Barraca, ADLAN, etc... Estos *síntomas* son hechos de lo que decimos.

2.3. Si la vanguardia se movía en los planos retórico y real (mercado, público, difusión), en los años 30 se abre con la República un proceso de carácter cualitativo por el que se pretende sustituir la vieja ideología artística por un nuevo lenguaje que sirviese de patrimonio al Nuevo Estado, independientemente del tipo de público que pudiese acabar generando la oferta. Aunque la vanguardia fuese, en palabras de Antonio Espina, «en toda Europa una típica manifestación del espíritu burgués. Nacieron en el ambiente de la burguesía dorada. Sus iniciados eran muchachos ricos que jugaban a ser artistas (Apollinaire, Tzara, Marinetti, etc.) y a veces lo conseguían»⁷, el arte pasó a formar parte de un proyecto colectivo, sea *Octubre* con Alberti, *Nueva Cultura* con Renau en Valencia, «El arte y el Estado» (en *Acción Española* con Gecé) y, por supuesto *Hora de España*,

⁵ Evidentemente, éste no es lugar para discutir el término; nos remitimos a Juan Carlos Rodríguez «Poesía de la miseria, miseria de la poesía (Notas sobre el 27 y las vanguardias)». En *La Norma Literaria. Diputación Provincial de Granada, 1984*, págs. 234 y ss.

⁶ GATEPAC (Grupo de Arquitectos Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea). Pensemos que éste se convierte en Sindicato de Arquitectos de Cataluña e interviene en los proyectos de municipalización de la vivienda y colectivización de la construcción, así como en la reorganización de la Escuela de Arquitectura y el control sindical de los organismos públicos como futuros promotores centralizados de construcción y planeamiento. Que la Barraca durará del 32 al 37, etc.

⁷ Antonio Espina, prólogo de *El alma Garibay. Renovos de Cruz y Raya*, n.º 13, Santiago de Chile y Madrid, 1964. Repr. por Edward Baker en el prólogo a *Yo*, inspector de alcantarillas de E. Giménez Caballero. (Ediciones Turner, Madrid, 1975).

⁸ Para cerrar esta cuestión central acudiremos a un especialista imprescindible de este campo de la historia cultural: Jaime Brihuega, que dice: «Socavada la infraestructura de la producción artística y desbordados en su totalidad los planteamientos ideológicos a los que ésta hubiese podido servir de base, a partir de 1936 y hasta el final de la guerra, nos encontramos con un conjunto de fenómenos de cultura visual con una independencia suficiente como para constituir un capítulo aislado de nuestra historia cultural. Carteles, ilustraciones de prensa, murales, álbums de dibujos, manifiestos, textos, exhibiciones de todo tipo, etc., producidos durante el conflicto bélico son un conjunto de objetos, sucesos y, más aún, de géneros visuales que requieren para su estudio incluso una metodología propia, tanto para su fase de producción como para su proceso de consumo». En *Las vanguardias artísticas en España. 1909-1936*. Editorial Istmo, Madrid, 1981, pág. 148-149. Cfr. igualmente del mismo autor *La Vanguardia y la República, Cátedra, Madrid, 1982*. Y Miguel Ángel Gamonal llega a decir: «La cultura se transformó en la zona republicana durante la guerra civil en un sustitutivo laico de la Religión». En *Arte y Política en la Guerra Civil Española*. El caso republicano. Diputación Provincial de Granada, 1987, pág. 17.

⁹ V. Bozal, *Historia del Arte en España*. 2 vols. Ed. Istmo, Madrid, 1978, pág. 123.

¹⁰ Maruja Mallo, «El surrealismo a través de mi

fundada por Gil Albert, Gaya, Duarte, Barbudo y Moreno Villa, bajo la dirección editorial y tipográfica de Altolaguirre⁸.

2.4. En los años 30 existe ya una conciencia de que hay una historia de la vanguardia española. Es decir, hay una *tradición* (de la vanguardia).

2.5. La novedad de lenguaje sigue siendo importada y éste sigue siendo fragmentario y poco riguroso, la mayoría de las veces. Pero esto no es lo importante. Lo decisivo es su extensión. Es sabido que en la vanguardia española, según palabras de Bozal «no se perfilan enérgicamente, con precisión, los estilos, los modos que caracterizan a la vanguardia europea; entre nosotros hay, por el contrario, cierto eclecticismo»⁹.

¿Podríamos constatar esta generalización, este eclecticismo, en Maruja Mallo? Desde el (¿cómo llamarlo?) poscubismo populista de las *Verbenas* y *Estampas populares* (1928) al especial surrealismo de la serie *Cloacas* y *Campanarios* (1932), los dibujos de *Construcciones rurales* y las plásticas escenográficas (1936) entre los que hay complacencias evidentes, dejando de lado su última etapa «universo plástico actual donde deseo captar la estructura mecánica del éter», en palabras de la propia Maruja¹⁰. Es evidente que esa gran mujer en bicicleta (*Figura del Deporte*) recuerda inmediatamente *La flauta del pan* de Picasso (1923), que en sus *Cerámicas* («armonías circulares») está ese geometrismo que encontramos en las isometrías (traslaciones, rotaciones y reflexiones) de Escher. Y si nos detenemos ante sus obras surrealistas, observamos las formas espinosas, urticantes de *Cardos* y *esqueletos* o *Basuras*. Aunque están presentes la tensión ósea y el pulimento típicos de otros surrealistas, encontramos en estos mismos ejemplos el geometrismo aislado que también es característica de Mallo. Estos elementos también están presentes en *Lagarto* y *cenizas*. En *Espantapeces* encontramos el daliniano paraje solitario que se puebla de cuerpos desequilibrados, atravesados o sujetados —no sabemos— e incluso esa suspensión, esa levitación extraña, onírica, que se constituye en señalización (in)equivoca. *Antro de fósiles* es una exasperación, una suma de motivos. Y el propio espacio parece encuadrado en formas arquitectónicas que nos traen a la memoria a De Chirico. El lagarto y la seta, la osamenta y la herradura. En *Campanarios* encontramos otro motivo: la decapitación que ya había aparecido en obras del período anterior, por ejemplo en las *Estampas*. Este asunto de las decapitaciones requeriría un recuerdo a la correspondencia entre Dalí y Lorca y quizás, en primer lugar, al poema *San Sebastián o la Santa Objetividad* que, según la biografía de Gibson, dejó anonadado a Federico. Pero no tenemos tiempo para ello. Sin embargo, en Maruja Mallo no encontramos otros signos básicos del surrealismo como la superposición de motivos contradictorios, tal vez levemente en *Sorpresa del Trigo*.