

Maruja Mallo. La Bohemia encarnada

Maruja Mallo. The Bohemian Incarnate

Shirley Mangini

California State University, Long Beach, EE. UU.

Recibido el 30 de mayo de 2008.

Aceptado el 19 de junio de 2008.

BIBLID [1134-6396(2007)14:2; 291-305]

RESUMEN

Los jóvenes de la llamada “Generación del 27” practicaron una especie de *bohemística*, heredada sobre todo de los primeros vanguardistas residentes en París a principios del siglo XX. Es el caso de, entre ellos, la mujer que más aportó al vanguardismo español, la excéntrica y camaleónica Maruja Mallo. Como buena bohemia, vivió su vida como si fuera ella misma una obra de arte. Mallo “infiltró” el mundo intelectual, ignorando las leyes sociales para mujeres. Su obra más surrealista, sus fotos y sus cuadros “Cloacas y Campanarios”, son brillantes ejemplos de sus talentos innovadores. Por su atrevimiento y su vida escandalosa, Mallo fue boicoteada durante su largo exilio, pero en el pos-franquismo, fue rescatada del olvido y hoy día es reconocida como una de las figuras esenciales de la vanguardia histórica española.

Palabras clave: Bohemios. Disfraz. Generación del 27. Máscara. Putrefacción. Surrealismo. Transgresión. Travestismo. Vanguardia.

ABSTRACT

The youth of the so-called “Generation of 27” practiced a form of mystical bohemianism which they inherited above all from the first avant-garde artists who resided in Paris at the turn of the 20th century. This is the case of, among them, the woman who contributed the most to the Spanish avant-garde movement, the eccentric and chameleonic Maruja Mallo. Like the quintessential bohemian, she lived her life as if she herself were a work of art. Mallo “infiltrated” the intellectual world, ignoring the social mores for women. Her most surrealist works, her photographs and her paintings from the “Cesspools and Belfries” series, brilliantly reveal her innovative talents. Because of her daring and her scandalous life, Mallo was boycotted during her long exile, but in the post-Franco period, she was rescued from oblivion and is now recognized as one of the essential figures of the historical avant-garde in Spain.

Key words: Bohemians. Disguise. *Generation of 27*. Mask. Putrefaction. Surrealism. Transgression. Transvestism. Forefront.

El arte trata de la vida; el mercado del arte, del dinero.
(Damien Hirst)

El bohemio ha sido descrito desde perspectivas sociales, económicas, políticas, estéticas, y morales. Si quisiéramos indagar en qué consiste el “genuino bohemio”, remontaríamos, por supuesto al París decimonónico. Eran intelectuales periféricos: artistas, músicos, actores, poetas, periodistas, pero también están incluidos en la nómina, gitanos y otras parias sociales: traperos (*chifonniers*), vagabundos, mendigos, saltimbancos, titiriteros, malabaristas, y otros que se lo ingeniaban para ganar la vida en la calle¹. Lo que une a estos muy diversos personajes es, en el caso de los primeros, los intelectuales, su deliberado rechazo del capitalismo y la aceptación de una vida exenta de lujos; en el caso de los demás, una indigencia impuesta por su ínfimo estatus en la escala socio-económica. Si bien algunos críticos dudan de lo genuino de los intelectuales bohemios, lo que les provee autenticidad es su deseo de *vivir el arte* a toda costa. Sin embargo, para algunos críticos como Mary Gluck y Marilyn Brown, los mitos creados sobre los artistas bohemios demuestran unas contradicciones básicas. Gluck señala que se pone en cuestión la “trascendencia” de los valores de estos bohemios, ya que utilizaban su condición de bohemio para crear publicidad para su producto artístico². Brown demuestra cómo los artistas creaban el mito de la bohemia a través de, por ejemplo, sus cuadros de tema gitano, que compraban los burgueses. De modo que Brown desmitifica la oposición entre bohemios y burgueses al comprobar la fluidez entre los dos grupos³. Como lo resume Michael Wilson: “El Montmartre bohemio es notable por su intento de apropiarse las herramientas de la economía consumista moderna, una economía organizada alrededor de la producción en gran escala de artículos de consumo desechables para un mercado de masas”⁴.

1. Véase SEIGEL, Jerrold: *Bohemian Paris. Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life*. London, Penguin, 1986. BROWN, Marilyn R.: *Gypsies and Other Bohemians. The Myth of the Artists in Nineteenth-Century France*. Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1985. BENJAMIN, Walter: *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*. London, NLB, 1973. GLUCK, Mary: “Theorizing the Cultural Roots of the Bohemian Artist”. *Modernism/Modernity*, 7, 3 (2000), 351-78.

2. GLUCK, *op. cit.*, pp. 352-353. El más notable ejemplo de “bohemio mercantil” es Gustave Courbet, según muchos críticos.

3. BROWN, *op. cit.*, pp. 4-6.

4. WILSON, Michael: “‘Sans les femmes, qu’est-ce qui nous resterait’: Gender and Transgression in Bohemian Montmartre”. En EPSTEIN, Julia y STRAUB, Kristina (eds.): *BODY GUARDS. The Cultural Politics of Gender Ambiguity*. New York & London, Routledge, 1991, pp. 195-196. Todas las traducciones del inglés aquí son de la autora de este artículo.



Maruja Mallo

Lo que nos concierne aquí es cómo la nostalgia de la vida bohemia que se encuentra entre artistas y escritores a principios del siglo veinte causó la continuidad del mito bohemio en la cultura vanguardista española; en especial, cómo este *bohémismo* tomó forma entre los miembros de la llamada Generación del 27, y en particular, en al arte y la vida de uno de sus máximos exponentes, Maruja Mallo⁵. Varios críticos han hablado del “mito” o de la “fantasía” que la vanguardia había creado sobre los bohemios parisinos. Yo propongo que algunos de los del 27 —sobre todo Salvador Dalí, Luis Buñuel, y García Lorca— practicaron lo que yo llamaría la *bohémistica*, imitando los escándalos de los bohemios, sin sufrir la penuria

5. Por supuesto, conocemos los casos de bohemios paupérrimos españoles que estaban más cercanos a sus primos parisinos decimonónicos como los que describe Javier Barrero en *Cruces de bohemia. Vidal y Planas, Noel, Retana, Galvez, Dicenta y Barrantes*. Zaragoza, unaLuna ediciones, 2001; Allen Phillips en *En torno a la bohemia madrileña 1890-1925*. Madrid, Celeste Ediciones, S. A., 1999; y Juan Manuel de Prada en su novela, *Las máscaras del héroe*. Madrid, Valdemar, 1997.

o el ostracismo que éstos experimentaban⁶. Sin embargo, como veremos, Mallo sí sufriría el ostracismo por su condición de mujer, porque el *bohemismo* implicaba un comportamiento transgresivo, y las transgresiones eran patrimonio del hombre⁷.

Es importante recordar que a principios del siglo veinte, el influjo de pintores españoles en París fue decisivo para el mundo del arte. La resistencia ante el arte nuevo en España fue la causa de la creación de una industria entre el Barrio Latino y Montmartre, sobre todo por la llegada de Picasso por primera vez en 1900⁸. Picasso puso su taller en Montmartre en 1904. Fue seguido por José Victoriano González —Juan Gris— en 1906, junto con Daniel Vázquez Díaz. Picasso y George Braque, su compañero de taller, crearon el cubismo, seguidos por Gris. Llegó la santanderina María Blanchard en 1909, que se puso a estudiar con el fauvista barcelonés, Hermenegildo Anglada-Camarasa, que había llegado a la Ciudad de Luz en 1894. Gómez de la Serna —que no era pintor, sino el más importante promotor de la primera vanguardia española y amigo de Apollinaire— arribó en 1909; y su contemporáneo, el mexicano Diego Rivera —cubista en sus primeros años— llegó a París el mismo año e hizo varios viajes a España en aquella época. Celso Lagar, el inventor del primer *ismo* español, el planismo, apareció en 1911 o 1912. Por supuesto, durante la primera guerra mundial, esta diáspora artística se paró, y hubo un revés: algunos residentes parisinos se fueron a España, como Marie Laurencin, Francis Picabia, los “orfistas” Sonia Delaunay y su marido, Robert Delaunay, Albert Gleizes, y Max Jacob. María Blanchard estaba en Mallorca al principio de la guerra, con Diego Rivera y Jacques Lipchitz. Cuando tuvieron noticias de que la guerra había empezado, se marcharon a Madrid. Estos “nuevos” bohemios,

6. Jordi Luengo contrasta los auténticos bohemios, que “amaban la libertad, el amor y la justicia, manifestando ese placer a través de su vida y de su arte” y los imitadores, “paladines del malvivir que se valían del distintivo de bohemios para pasar inadvertidos en su improductiva abulia nocturna.” LUENGO LÓPEZ, Jordi: “Escenas de la vida bohemia. Una aproximación a la creatividad amoral del ‘submundo’ urbano”. *Dossiers Feministes*, 10 (2007), 31.

7. Sobre este tema, véase MANGINI, Shirley: *Las modernas de Madrid*. Barcelona, Península, 2001; y ARESTI, Nerea: “La mujer moderna, el tercer sexo y la bohemia en los años veinte”. *Dossiers Feministes*, 10 (2007), 173-185.

8. Picasso sería el mayor ejemplo vanguardista de este mito de la contraposición entre bohemios y burgueses señalado por Brown. Había dicho Picasso que “quería vivir como un pobre con mucho dinero”. FITZGERALD, Michael G.: *Making Modernism. Picasso and the Creation of the Market for Twentieth-Century Art*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 1995, p. 4. Su actitud es muy transparente. Picasso quería mantener su estatus de bohemio para evitar el ser tachado de burgués, a pesar de que vivió como un miembro de la alta burguesía, acumulando dinero, posesiones, y mujeres.

residentes en París, marcarían profundamente a los creadores de la vanguardia española madrileña⁹.

Unos años después, los herederos de la bohemia franco-española, los del 27, empezaban una rebeldía estética contra los que ellos consideraban practicantes del arte “putrefacto” en España: los realistas, sobre todo, y los que no habían acudido a la llamada de los *ismos* de entreguerras en general. El rechazo de la llamada Generación del 98 (con la excepción de Valle Inclán, la quintaesencia de lo bohemio) se manifestó como una escisión entre lo viejo y lo nuevo, y su cuna era la Residencia de Estudiantes. Allí moraban Buñuel, Dalí y Lorca, y aunque Maruja Mallo no pudo vivir en la “Resi”, consiguió participar plenamente en la creación de una contracultura ante los “viejos” intelectuales “putrefactos”. Caprichosos, bromistas, camaleónicos, llenos de *rauxa* y de subterfugios, estos jóvenes abrazarían elementos de la bohemia parisina, haciéndose *bohemísticos*. Sin la desgracia de la pobreza, se podían dar el lujo en un principio, de rechazar la cultura reinante, y más tarde, también la rancia política, que fue producto del maridaje entre el reinado de Rey Alfonso XIII y la dictablanda de Primo de Rivera, con la bendición de la iglesia católica¹⁰.

Mallo (nacida Ana María Gómez González en 1902) llegó a la capital en 1922, después de sus primeros años en su Galicia natal, y desde 1913, en Asturias. Su familia procedía de terratenientes y profesionales prósperos, y Maruja y sus trece hermanos tuvieron la fortuna de tener padres que querían que sus hijos estudiaran una profesión. Pronto ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, donde en seguida conoció al que consideraría su “alma gemela”, el precoz pintor, Salvador Dalí. Desde su llegada a la capital, la talentosa Ana María empezó a adquirir hábitos bohemio-picarescos. Pequeña y ágil, cuando sólo tenía veinte años comenzó a mentir sobre su edad para aparecer años más joven de lo que era. Tomó el apellido materno de su padre, Mallo, y empezó a firmar sus cuadros con el nombre con que la llamaban en casa, Maruja. Después de conocer a Dalí, consiguió introducirse en el grupo de la *Resi*, que solía ser llevado por el más dominante de ellos, Luis Buñuel, que no paraba de buscar aventuras en los bares de hoteles de lujo y en tugurios infestados. También escenificaban *performances* en la “Resi”, y en otros lugares. Al

9. Aprovechando la estancia de artistas como Rivera y Blanchard en Madrid, Ramón organizó la primera exhibición de obras cubistas en la capital en 1915. Titulada “Los Pintores Integros”, los madrileños se mostraron muy hostiles ante el arte nuevo, aunque fue de gran interés para la juventud que ya había tenido noticias de lo que se estaba cocinando en París, sobre todo los que empezaron a frecuentar la tertulia del Pombo aquel mismo año.

10. Buñuel, Dalí y Lorca, y la mayoría de los que vivían en la Residencia de Estudiantes eran hijos de prósperas familias profesionales.

parecer, Maruja era la única mujer que participaba en algunos de los ritos allí y en otros lugares.

Mallo tuvo unas relaciones turbulentas con el poeta Rafael Alberti, luego con Miguel Hernández; y estos amores fueron fuente de inspiración para dos de los libros de poesía más bellos de aquellos tiempos, *Sobre los ángeles* de Alberti y *El rayo que no cesa* de Hernández. También se rumorea que Mallo tuvo relaciones con otros literatos, como Pablo Neruda y José Herrera Petere. En cuanto al tema del sexo, Maruja era más bohemia que sus coetáneos. Buñuel, Dalí, y Alberti, por ejemplo, demuestran en su obra y en sus escritos los aspectos escatológicos del cuerpo, dejando ver cómo la doctrina cristiana imbuía el rechazo de lo físico y la aspiración a lo espiritual¹¹. El sexo era, simplemente, un pecado. Mallo parece trascender esas creencias del cuerpo como pernicioso; no demuestra la vergüenza de sus colegas en su comportamiento. Su actitud revela que la sexualidad era algo natural y espontáneo, actitud muy insólita en una mujer española que causó gran revuelo entre sus colegas masculinos¹². El más machista de ellos, Luis Buñuel, siempre encontraba oportunidades para condenar el libertinaje de Maruja a través de sus chistes de mal gusto¹³.

El aspecto físico de Mallo cambiaba frecuentemente. Maruja empezó a maquillarse de modo muy exagerado, poco a poco convirtiendo su cara en una máscara. Se vestía como una “moderna”; llevaba pantalones, faldas cortas, y ropa de colores abigarrados; a veces parecía una travestida. Tenía su pelo al estilo *garçonne* y practicaba el *sinsombrerismo*. A veces se vestía de modo andrógino, otras como una *femme fatale*. Como Dalí, vacilaba entre la provocación y la audacia y el subterfugio y la timidez. Rechazaba sus orígenes gallegos, y se calificaba de “celta”, o “druida” y sobre todo, de artista “internacional”. Igual que Mallo no quería nunca que se le atribuyera un estilo de pintura o unas influencias concretas en su obra, no quiso nunca que su vida fuera descrita como estereotípica. Desde un principio, Maruja iba construyéndose un personaje misterioso por contradictorio, elusivo, disfrazado. Ella era un lienzo sobre el cual construyó una Maruja mítica, o como quería que la llamaran a su vuelta a España después del exilio, una “Marúnica”. Como dice José Miguel Cortés:

11. Sobre este tema, véase HAVARD, Robert: *The Crucified Mind. Rafael Alberti and the Surrealist Ethos in Spain*. London, Tamesis, 2001.

12. Si Maruja Mallo hubiese vivido en el Greenwich Village de los años veinte, su libertinaje hubiera sido aceptado, aun aplaudido, por los bohemios newyorquinos, ya que el bohemismo allí implicaba la libertad sexual para los hombres y para las mujeres.

13. Sobre este tema, véase SANCHEZ VIDAL, Agustín: *Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin*. Barcelona, Editorial Planeta, 2004.

Las personas se disfrazan, esconden y metamorfosean, se sirven de artificios, ocultamientos, y máscaras para cuestionar su identidad, reinventarla y dar una imagen plural de su existencia. Con los maquillajes y las máscaras el rostro se convierte en un campo de batalla de efectos metafóricos, dialécticos y paradójicos, donde no sabemos lo que resta como voluntad indentificatoria y lo que aparece como alteridad, desidentificación o desplazamiento¹⁴.

Mallo se creía “diferente” y hacía todo lo posible por demostrar su diferencia. Lo era por ser mujer, según sus compañeros; pero según ella, lo era por estar por encima de lo normal. No es de extrañar que Maruja se iría interesando en nociones gnósticas y ritos esotéricos a través de su vida.

Parecidos a los bohemios parisinos decimonónicos, que se vestían de personajes históricos y llevaban barbas y melenas, Maruja y sus amigos vanguardistas eran muy aficionados al disfraz. Mallo describe uno de los rituales en la Residencia en que se vestían de fantasmas:

En esta noctámbula asociación de cofrades, sabíamos que por los pasillos de dicho Centro brotaban imágenes móviles vestidas de blanco, clarividentes las noches de enormes lunas. Rodeaban las puertas que nos custodiaban de nuestras emanaciones de conceptos verbales plásticos y cinéticos... Para ellos era secreta “la gracia alada” y desearían ser iniciado... Sabíamos que la noche es el mito; el día es el hombre. Nuestro sueño era atravesar las fronteras de todas las Españas¹⁵.

Maruja no parece haber participado en las bufonadas que inventó Buñuel con el “Orden de Toledo”, en los que se vestían según su “rango militar”. Además de hacer auténticas tonterías guiados siempre por Buñuel, literalmente los participantes gozaban de intensivas “noches toledanas”. Deambulaban por la laberíntica ciudad, iban a las tabernas, y se emborrachaban hasta altas horas, cuando caían en las camas de “la Posada de la Sangre”¹⁶. Ian Gibson describe el fenómeno: A Buñuel, como a Lorca y Dalí, le habían fascinado desde su infancia los disfraces, y el

14. CORTÉS, José Miguel: *Travestismo e indentidad en el arte*. San Sebastian, Diputación Foral de Gipuzkoa, 1997, p. 107.

15. Citada en PÉREZ DE AYALA, Juan y RIVAS, Francisco (eds.): *Maruja Mallo*. Madrid, Guillermo de Osma Galería, 1992, p. 78. Estas anécdotas son de 1979. Maruja, en los años cincuenta, al empezar a interesarse por exóticos ritos y religiones, su hablar se fue convirtiendo en algo inescrutable.

16. Véase BUÑUEL, Luis: *Mi último suspiro*. Barcelona, Plaza & Janés, 1987, pp. 87-91.

entusiasmo de la comparsa en este sentido era contagioso. Los miembros de la orden se paseaban por Toledo en los más estrafalarios y, a veces, escandalosos atuendos”¹⁷.

Pero los disfraces y máscaras aparentemente más espectaculares eran las que utilizaban para las sedicentes “fiestas salvajes” que daba Pablo Neruda en su casa en Argüelles —“La Casa de las Flores” — a mediados de los años treinta. Neruda había estado de cónsul en Asia y vino a Madrid con una colección de pieles de animales y máscaras indígenas, y los sacaba para sus fiestas bacanales. Entre vinos, chinchones y ponches mortales, iban y venían los invitados. Capitaneados por Lorca y el compositor chileno Acario Cotapos, hacían absurdos *performances* con música, a veces saliendo a la calle para celebrar a alguna figura de antaño con discursos exagerados y cómicos. Las fiestas podían durar días y noches enteros, con invitados durmiendo en camas improvisadas, para luego volver a incorporarse al jolgorio generalizado. Maruja las describe como “un momento cósmico” y dice: “La casa de las Flores’ es donde se celebraban los ritos saturnales, compuestos de Los Sagrados Monarcas de La Selva, El Océano de la Sonda, El León, El Elefante, El Tigre”¹⁸.

Ya es evidente que entre la vanguardia europea, el disfraz era algo muy prevalente. El ejemplo más espectacular fue cuando el dadaísta/surrealista Marcel Duchamp se convirtió en la travestí que él llamó Rose Sélavy (os sea, Eros es la vida). En el caso de Mallo, a través de su vida, como hemos mencionado, el disfraz y también unas leves incursiones en el travestismo, son indicativos de su vida camaleónica. Lo más esencial de sus tapadillos y disfraces era el deseo de subvertir el orden patriarcal, de borrar las fronteras de género entre ella y sus coetáneos masculinos, de perforar la armadura que protegía el centro patriarcal. Podría decirse que Maruja se hizo excéntrica para no ser ex-céntrica, o sea, para no estar fuera del centro. Como ha dicho Whitney Chadwick:

El enmascararse, el disfraz, y el *performance* han sido todos cruciales para la producción de la subjetividad femenina a través de una voluntad activa. ... El disfraz para la mujer ha funcionado como un elemento en los rituales de seducción que dependen del disfraz tanto como modo de

17. GIBSON, Ian: *La vida desafortada de Salvador Dalí*. Barcelona, Anagrama, 2003, p. 154.

18. Entrevista por Juan Manuel Bonet filmada en la Plaza Mayor de Madrid. “Trazos”, Televisión Española, 1977. Se puede ver en la biblioteca del Museo Nacional de Reina Sofía, Madrid. Véase la descripción de las “fiestas salvajes” en CABALLERO, José: “Recuerdos surrealistas con un perro andaluz”. En BONET CORREA, Antonio (coord.): *El Surrealismo*. Madrid, Cátedra, 1983, pp. 202-03.

ofuscar las fronteras de género usando códigos, cuyos significados cambian de un momento histórico a otro y de cultura a cultura¹⁹.

Había un código que implicaba el *gendering* de la bohemia desde el siglo XIX. Como bien señala Wilson, la “homosociabilidad” de los bohemios parisinos no condenaban a sus colegas femeninos si escogían ser promiscuas, pero no aceptaban a las que querían ser artistas: “...las mujeres que asumen la prerrogativa de la creación... son identificadas con apelaciones... hermafroditas como *femme-artiste*, *femme-peintre*, o *femme-auteur*. El discurso bohemio sugiere que el *esprit artistique* sólo puede vivir incómodamente dentro de la mujer”²⁰. Luego añade Wilson que para los bohemios, “la feminidad siempre está en peligro de ahogar la creatividad”²¹. A pesar de todo, Mallo, curiosamente, se movió en el mundo de la creación con agilidad. Vivió como quiso, como artista y como mujer libre. Por eso, sus contemporáneos terminarían boicoteándola.

De modo que los subterfugios de Mallo, consciente o inconscientemente, le daban un pasaporte para “colarse” en el mundo de los hombres y también para hacerse misteriosa, resistiendo así la posibilidad de que se la conociera íntimamente. Maruja vivió el arte; demostraba que sentía que ella misma era la encarnación del arte. No hay mejor ejemplo de esto que los *mises en scène* que Maruja construyó con sus fotografías —hechas por su hermano Justo a principios de los años treinta— en el pueblo de Cercedilla, cerca del Puerto de Navacerrada. En las fotos, Mallo se establece como sujeto de su arte. Construye una *persona*, una identidad nueva, a través de una narrativa misteriosa e inquietante en un contexto teatral —ajena a la de su habitual vida urbana— donde se rodea de símbolos inconexos y ambiguos²². Maruja lleva una indumentaria deportiva, pantalones y *culottes*, que revelan mucha pierna. En todas las fotos hay calaveras de animales. En una, Maruja parece estar manejando un vehículo con una gran calavera delante. En otra, ella está montada en la vía del tren, y lleva una calavera con una correa, como si fuera un perro. En una tercera, es retratada en una escalera con las calaveras, y en otra está sentada en un barril donde parece que le falte una pierna, porque está escondida detrás de una calavera. Y en la más

19. CHADWICK, Whitney: “Women, Surrealism, and Self-Representation”. En CHADWICK, Whitney (ed.): *Mirror Images. Women, Surrealism, and Self-Representation*. Cambridge, Mass, MIT Press, 1998, pp. 22 y 27.

20. WILSON, *op. cit.*, p. 199.

21. *Ibidem*, p. 200.

22. Es importante saber que hubo un breve comentario en la prensa sobre sus fotos y se reprodujo la foto de Maruja en la casilla de guardagujas. Véase “María Mallo y las fotografías de la pintora”. *Heraldo de Madrid*, 28 sept., 1933, s. p.

enigmática de las fotos, aparece la cabeza de Maruja en la ventanilla de una casilla de guardaguñas. La casilla está adornada con varias calaveras y unos cardos; encima de la cabeza de la pintora está su singular firma y más abajo está escrito “España” y hay unos símbolos y luego, las palabras: “sotanas y ...”. Si no fuera por los labios pintados y las cejas depiladas, la cara de Maruja carecería de identificación genérica.

Estas fotos demuestran, indudablemente, la influencia de la Escuela de Vallecas. Fundada por el escultor Alberto (Sánchez) y el pintor Benjamín Palencia, los *vallecanos* buscaban inspiración en sus andanzas por los alrededores de Madrid, sobre todo en Vallecas, en la áspera naturaleza que encontraban bajo el fulminante sol de Castilla. Los dos, de orígenes humildes, se convirtieron en artistas y luego “jugaron” a ser unos campesinos bohemios. Dice Alberto: “Queríamos llegar a la sobriedad y la sencillez que nos transmitían las tierras de Castilla”²³. Amaban el campo y rechazaban la ciudad y sus “feos” monumentos, como comenta el escultor: “Yo deseaba que todos los hombres de la tierra disfrutaran esta emoción que me causaba el campo abierto. Por eso siempre he considerado este arte un arte revolucionario, que busca la vida”²⁴. La visión de los de la Escuela de Vallecas —Maruja era la única mujer del grupo— era panteísta, quizá mística, ya que la naturaleza castellana, según Alberto, le producía “éxtasis”. En aquellos años Mallo abandonó su interés en lo urbano, la velocidad del transporte, el jolgorio de las fiestas populares —visibles en sus primeras series, “Verbenas” y “Estampas”—, y abrazó la revolución plástica de sus colegas. Por eso la vemos en estas fotos inmersa en el campo, entre calaveras y otros símbolos *vallecanos*.

Pero las fotos y la obra pictórica de Mallo de aquel entonces son también la culminación de una época de rechazo, rebeldía y desengaño en la vida de Maruja Mallo. Es innegable que Mallo estaba, en aquellos años, pasando por una transición que provocó en ella una visión muy cercana al surrealismo de sus amigos Buñuel y Dalí —en sus películas “El perro andaluz” y “La Edad de Oro”— y de los surrealistas franceses. En 1928, las relaciones con Alberti —sin duda el hombre más importante en la vida de la pintora— estaban deteriorándose y Mallo estaba muy trastornada por ello. El mismo año, Mallo sufrió un accidente de coche; cuando el conductor, un joven amigo suyo, Mauricio Roësset, la vio inerte, creyó que había causado su muerte, y se suicidó. La convalecencia de Mallo fue larga, y

23. SÁNCHEZ, Alberto: *Palabras de un escultor*. Valencia, Fernando Torres, Editor, 1975, p. 47.

24. *Ibidem*, p. 53.

su estado psicológico era muy precario²⁵. Es muy significativo que a fines de 1928 o principios de 1929, Mallo empezó la serie de cuadros que ella misma y la mayoría de sus críticos han calificado de surrealista, “Cloacas y Campanarios”. Los cuadros son una visión negra y apocalíptica del centro y de los arrabales de Madrid en una época profundamente convulsiva para el país. Habían comenzado unas protestas contra el gobierno, y hubo una caza de brujas de los intelectuales disidentes que clamaban por la caída de Primo y la disolución de la monarquía. Maruja describe la ciudad en crisis que estaba pintando:

Los suelos y los muros de los templos se desploman hasta las charcas de los sótanos, se elevan hacia los techos invadidos por los relámpagos y las hogueras. Éstos eran los panoramas necrológicos que encontraba en el centro y en los vertederos de los alrededores de la capital, 1929-1931. Las edificaciones de los templos derrocados, la destrucción de las cloacas establecidas. La realidad más frecuente y tangible con que tropezaba, la agonía de la superstición, la hecatombe de las basuras que ruedan hacia las alcantarillas buscando el subsuelo, al mismo tiempo que en los fúnebres campanarios reina el estertor de las representaciones rituales²⁶.

Aunque Mallo en raras ocasiones reconoció la influencia del surrealismo en su obra, dijo explícitamente en 1981: “Todo mi momento surrealista ha sido la acusación consciente de la sepultura de basuras que nos rodeaba, que descargué en mi plástica de aquella hora y titulé *Cloacas y Campanarios*”²⁷. Mallo pintó la serie con su cerebro; sus pinceles eran armas de sarcasmo y crítica social. La alegre ciudad de verbenas y la velocidad de sus primeras series, “Verbenas” y “Estampas”, ya no aparece aquí. Como comenta Robin Adele Greeley, “La fascinación de la pintora con la decrepitud de la modernidad reverbera con la visión surrealista de la ciudad moderna como el *locus* para exploraciones arqueológicas y antropológicas sobre las fisuras en

25. Luis García Montero comenta que “La ruptura amorosa [entre Mallo y Alberti] había provocado un desequilibrio psíquico que impresionó a Rafael Alberti”; y el hermano de Mallo, Emilio Gómez Mallo, me confirmó que ella estaba muy deprimida tras el accidente y la muerte de Rössset. GARCIA MONTERO, Luis: *Rafael Alberti. El poema compartido*. Sevilla, Junta de Andalucía/Consejería de Cultura: Centro Andaluz de las Letras, 2003, p. 136. Entrevista con Gómez Mallo, Madrid, 5 dic. 2007.

26. MALLO, Maruja: *Lo popular en la plástica española a través de mi obra 1928-1936*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1939, p. 26.

27. MALLO, Maruja: “El surrealismo a través de mi obra”. En PÉREZ DE AYALA, Juan y RIVAS, Francisco (eds.): *op. cit.*, p. 118.

el edificio de la imagen fantástica del capitalismo”²⁸. El anticlericalismo y el rechazo del monolito del poder español culminan en el lenguaje visual de “Cloacas”. Mallo utilizó elementos de la tierra para los cuadros—ceniza, barro, tierra—, y esos elementos forman parte de la narrativa de la serie. El detritus que empleó narra su percepción de Madrid en aquellos años, como ella explica:

Sobre el suelo agrietado se levanta una aureola de escombros; en estos panoramas desoladores la presencia del hombre aparece en las huellas, en los trajes, en los esqueletos y en los muertos. Esta presencia humana de las basuras, está integrada a las piedras sacudidas, a los espacios cubiertos de ceniza, a las superficies inundadas por el légamo, habitada por los vegetales más ásperos y explorada por los animales más agresivos²⁹.

Mallo describe un metrópolis en el proceso de desintegración —proceso que ella mismo estaba padeciendo emocionalmente al parecer—, para que una nueva etapa pudiera introducirse, la de la Segunda República. Pero no sólo demuestra la destrucción de las jerarquías sociales, sino también de la iglesia:

Del estiércol petrificado brotan los cardos, sosteniendo residuos de mitas, chisteras y andrajos... Entre las superficies cargadas de elementos despreciados y vagabundos se levantan las levitas espectrales, rociadas de colillas. Las sotanas patean los techos, moribundas rodeadas de calaveras de burros³⁰.

“Cloacas y Campanarios” pinta un mundo de cuerpos deshabitados, desmembrados; incluye funcionarios, clérigos, y militares fantasmales. Los títulos de los cuadros, entre ellos, “Espantapájaros”, “Espantapeces”, “Grajo y Excrementos”, “Sapo y Légamo”, “Cardos y Esqueletos”, y “Antro de fósiles” son alegóricos; representan el mundo subterráneo psíquico de Maruja

28. GREELEY, Robin Adele: *Surrealism and the Spanish Civil War: Politics and and the Surrealist Imagination*. Dissertation, University of California, Berkeley, 1996, p. 171.

29. MALLO, Maruja: *Lo popular en la plástica española a través de mi obra 1928-1936*, op. cit., pp. 23-24.

30. *Ibidem*, pp. 24 y 25. Parece estar describiendo la foto donde ella aparece en la casilla de guardagujas. Noten también el uso del motif de la “putrefacción” del burro muerto, tan prevalente en las colaboraciones entre Buñuel y Dalí. Sobre este tema, véase SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: “Carnuzos, cloacas y campanarios”. En: *El surrealismo en España*. Madrid Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/Ministerio de Cultura, 1995, pp. 71-89. Asimismo, Mallo comenta sobre cómo, en medio de esta anarquía de cuerpos y materias putrefactos, la maquinaria militar también estaba “en ruinas”. MALLO: *Lo popular...*, op. cit., p. 24.

Mallo, desde donde saca la visión apocalíptica que pinta. Dawn Ades habla del concepto freudiano del *l'Unheimliche* —el uso de lo familiar para crear algo extraño y insólito que termina en lo aterrador— cuando describe la serie³¹. Sin duda los cuadros mismos y las descripciones de Mallo sobre la serie connotan lo ultramundano, la casi mística naturaleza de su visión, como también lo connotan las fotos donde Mallo aparece rodeada de elementos inconexos y misteriosos.

La visión surrealista en sus fotos y en “Cloacas y Campanarios” revela la etapa más agónica en la vida de Maruja Mallo. Lo inesperado de las imágenes, lo inconexo, lo desconcertante —sobre todo, lo apocalíptico— apuntan a la traducción de su vida en arte. Como los bohemios parisinos decimonónicos, los surrealistas, según Seigel: “modernizaron la unificación de arte y vida de los bohemios por su explícita identificación freudiana de las profundidades psíquicas como la auténtica fuente de energía que antes se había buscado en una vida libre”³². Como los demás vanguardistas de la época, Mallo estaba influida por Freud, que ella colocó entre los “tres santos laicos”, junto con Einstein y Marx³³. Mallo buscó lo auténtico a través de la pasión —estética, erótica, vital—, trasgrediendo las fronteras permitidas a la mujer vanguardista, igual que la mujer bohemia del pasado. Era una mujer sumamente moderna; pero desde el punto de vista del patriarcado, era una mujer “del tercer sexo”, tal como la describe Nerea Aresti:

Del mismo modo que el bohemio desafiaba las fronteras de clase y rechazaba las convenciones sociales de su entorno, la mujer moderna constituyó también un referente trasgresor, cargado de ambigüedad, dispuesto a desafiar los límites dentro de los cuales se debía desenvolver la feminidad, tanto desde el punto de vista de acceso a espacios prohibidos, como en el terreno de las aspiraciones profesionales, actitudes personales y manifestaciones estéticas³⁴.

31. ADES, Dawn: “La part de *l'Unheimliche* dans l'oeuvre de Frida Kahlo, María Izquierdo et Maruja Mallo”. En COLVIE, Georgiana M. M. y CONLET, Katharine (eds.): *La femme s'entete. La part du féminin dans le surréalisme*. Paris, Lachenal & Ritter, 1998, pp. 317-333.

32. SEIGEL, *op. cit.*, p. 383.

33. Se publicaron los primeros dos tomos de Freud en la editorial Biblioteca Nueva en 1922. Sin duda, la colaboración cinematográfica entre Buñuel y Dalí refleja el tema del inconciente, igual que lo refleja “Cloacas y Campanarios”; sobre todo, se trasluce en la obra exegética de Mallo, *Lo popular...*, como se ha podido observar en los fragmentos reproducidos aquí.

34. ARESTI, Nerea: “La mujer moderna, el tercer sexo y la bohemia en los años veinte”, *op. cit.*, p. 174.

Con “Cloacas”, Mallo siguió su camino innovador y valiente sin preocuparse por lo que estaban haciendo o diciendo los demás, como apunta uno de los críticos más importantes de la época, Manuel Abril: “... en vez de retroceder o temblar, sigue con cabeza firme y con talento indudable por el sumidero profundo que lleva a las entrañas de la tierra”³⁵. Otro crítico, José Ramón Santeiro, comenta sobre su audacia: “Renovadora y valerosa. Por la soledad y dificultad buscadas. (...) Entre todos, Maruja Mallo avanza sola. Sola contra viento y marea circundante. Mareo de suficiencias deshumanizadas”³⁶. Para Mallo, la independencia, la libertad, la innovación tomaron precedencia ante cualquier otra cosa. Si bien los demás compañeros de la Madrid vanguardista terminaron abandonando la actitud bohemia de su juventud, Mallo siguió viviéndola toda la vida. Era una bohemia empedernida por su visión surrealista; Mallo persiguió la libertad de imaginación y el sentido profundo de la vida en creencias esotéricas, como el espiritismo y el gnosticismo. Y su búsqueda de lo sorprendente y lo insólito continuó durante su exilio en Buenos Aires entre 1937 y 1965, cuando viajó por Argentina, Brasil, Chile, y Uruguay en busca de ritos indígenas como el *candomblé* afro-brasileiro.

Olvidada, ignorada e incluso calumniada —por republicana y por trasgresora— en su país natal durante todos aquellos años, a su vuelta en 1965, poco a poco Mallo volvió a crear un nicho para sí en la España posfranquista de los jóvenes de *la movida*. Contaba las historias picarescas de la Residencia de Estudiantes, de las travesuras que compartió con Buñuel, Lorca, y Dalí, sobre todo, y de su travestismo. Volvió a ser la quintaesencia de la mujer moderna, bohemia, y surrealista para los que habían oído escasas anécdotas sobre la mítica vanguardia de los “años felices” y de la República. Mallo se maquillaba con su “máscara” más exagerada, con una indumentaria estrafalaria, completo con su abrigo de pieles —que guardaba en el frigorífico de su minúsculo apartamento madrileño— y joyas de fantasía. En sus últimos años, antes de enfermarse gravemente e ingresar en una clínica, Maruja se refugió en sus mitos y en su afición a la ciencia ficción y la conquista del espacio. Locuaz y entretenida, dio a entender que para ella, lo más importante era la construcción de sí misma como obra de arte, como sujeto de su arte, como auténtico producto de aquella era vanguardista³⁷. Sin embargo, Maruja Mallo fue mucho más que la en-

35. ABRIL, Manuel: “Maruja Mallo”. *Blanco y Negro*, 28 dic., 1930, s. p.

36. SANTEIRO, José Ramón: “Maruja Mallo”. *La Gaceta Literaria*, N.º. 105, 1 Mayo, 1931, s. p.

37. No muy lejos del *bohemismo* mercantil de Courbet, Mallo supo aprovechar su excentricidad; a su vuelta a España, sus jóvenes amigos la quisieron ayudar económicamente porque aparentaba estar sin fondos. En realidad, Maruja era muy sagaz en cuanto a

carnación del arte nuevo; fue de los que más contribuyó a la creación de la vanguardia madrileña, y de los que más influyó en sus contemporáneos. Su rebeldía, su imaginación inconformista, su modo de plantearse la vida sin las trabas de las leyes patriarcales, y su magnífica visión estética y vital —sobre todo en los años veinte y treinta—, comprueban que Maruja Mallo fue una de las mujeres más originales y más bohemias de la historia del arte español.

las finanzas; tenía inversiones en la bolsa y había amasado dinero en bancos en España, Inglaterra y América Latina.

