

Treball de fi de grau

Títol

Autor/a

Tutor/a

Departament

Grau

Tipus de TFG

Data

Full resum del TFG

Títol del Treball Fi de Grau:

Català:

Castellà:

Anglès:

Autor/a:

Tutor/a:

Curs:

Grau:

Paraules clau (mínim 3)

Català:

Castellà:

Anglès:

Resum del Treball Fi de Grau (extensió màxima 100 paraules)

Català:

Castellà:

Anglès:

Índex

1. Introducció	pàg. 3 - 7.
 2. El context històric de les dones de la Generació del 27 a través de la vida de Maruja Mallo.....	pàg. 8 - 69.
2.1 Introducció d'algun conceptes d'exclusió	pàg. 8 - 14.
2.1.1 La necessitat d'un aval	pàg. 8 - 9.
2.1.2 La negació de la dona com a subjecte creador de cultura	pàg. 9 - 14.
2.2 Espanya i l'art al s XX. L'Acadèmia de San Fernando vs l'Avantguarda ..	pàg. 14 - 33.
2.2.1 Sant Fernando i l'Academicisme	pàg. 16 - 16.
2.2.2 L'ingrés a Sant Fernando	pàg. 16 - 20.
2.2.3 Madrid, la ciutat de l'avantguardisme a imatge de la ciutat de les llums	pàg. 20 - 23.
2.2.4 La transformació al surrealisme	pàg. 23 - 24.
2.2.5 La relació amb Dalí	pàg. 25 - 29.
2.2.6 El "Sinsombrerismo"	pàg. 29 - 31.
2.2.7 El naixement de la Generació del 27	pàg. 31 - 33.
2.3 El pas cap a la II a República espanyola	pàg. 33 - 35.
2.4 La Segona República	pàg. 36 - 45.
2.4.1 L'obra de Mallo amb implicació política	pàg. 39 - 41.
2.4.2 París	pàg. 41 - 43.
2.4.3 L'última etapa de Mallo abans de l'esclat de la guerra civil	pàg. 43 - 45.

2.5 El que suposaria la guerra civil per la dona i per les artistes i intel·lectuals..pàg.45 - 49.

2.6 A l'exili durant el Franquismepàg. 49 - 58.

2.6.1 La nova Mallo pàg. 53 - 57.

2.6.1 L'última etapa a Buenos Aires pàg. 57 - 58.

2.7 Afrontar els fantasmes del passat:pàg. 58 - 69.

2.7.1 El retorn de l'avangarda pàg. 60 - 67.

2.7.2 El que ha quedat de Mallo pàg. 67 - 69.

3. Anàlisi de les obres rellevants de cada període pictòric pàg. 70 - 107.

3.1 Surrealisme: anàlisi de les obres representatives de les sèries: Verbenas, Estampas, Cloacas y campanarios i La Mujer de la Cabrapàg. 72 - 86.

3.1.1 Anàlisi pictòric de la sèrie Verbenas/ Obra: Verbena pàg. 72 - 77.

3.1.2 Anàlisi pictòric de la sèrie Estampas/ Obra: La mujer de la cabra pàg. 78 - 81.

3.1.3 Anàlisi pictòric de la sèrie Cloacas y campanarios/ Obra: Antro de fósiles pàg. 82 - 86.

3.2 Humanisme: anàlisi de les obres representatives de les sèrie: "La religión del Trabajo"
.....pàg. 87 - 92.

3.2.1 Anàlisi pictòric de la sèrie La religión del trabajo/ Obra: Sorpresa del trigo pàg 87 - 92.

3.3 Etapa d'evasió: anàlisi de les obres representatives de les sèrie: "Naturalezas vivas" i
"Cabezas de mujer." pàg. 93 - 102.

3.3.1 Anàlisi pictòric de la sèrie Cabezas de mujer/ Obra: Cabeza de mujer pàg. 93 - 97.

3.3.2 Anàlisi pictòric de la sèrie Naturalezas vivas/ Obra: Naturaleza viva pàg. 98 - 102.

3.4 Maduresa : anàlisi de les obres representatives de les sèrie: “Moradores del vacío”pàg. 103 - 107.

3.4.1 Anàlisi pictòric de la sèrie Moradores del vacío/ Obra: Selvatro| pàg. 103 - 107.

4. Maruja Mallo i el feminismepàg. 108 - 120.

4.1 Les artistas feministes dels anys 70 pàg. 111 - 116.

4.2 No tot és blanc o negre pàg. 117 - 120.

5. Petita aportació a l’oblit de la figura femenina en la història de l’art. Sobre com el passat encara ens explica pàg. 121 - 138.

5.1 La importància de recórrer a la història. La importància del context ... pàg. 122 - 123.

5.2 Insistent en els tres grans motius de discriminació de la dona artista pàg. 124 - 14.

5.2.1 Discriminació de gènere pàg. 124 - 124.

5.2.2 La necessitat d’un aval (discriminació de classe social i art- artesanía) pàg. 125 - 133.

5.2.2.1 Un repàs històric a la discriminació de gènere i de classe. El naixement de l’academicisme i el poder de les institucions artístiques pàg. 126 - 133.

5.2.2.1 El naixement de les acadèmies pàg. 127 - 131.

5.2.2.2 El pas al s XX pàg. 131 - 133.

5.2.3 L’origen i desenvolupament del dret a geni creador pàg. 133 - 135.

5.2.4 Discriminació ètnica pàg. 136 - 138.

5.3 Petita reflexió de la representació de la dona artista en l'actualitat. Sobre com el
passat encara ens explica pàg. 138 - 140.

5.3.1 com canviar el paradigma establert i les dificultats vigents per afegir subjectes femenins a la història
..... pàg 139 - 140.

6. Conclusions pàg. 141 - 144.

7. Bibliografia pàg. 145 - 147.

GENERACIÓ DEL 27:

MARUJA MALLO UNA DONA IGNORADA

“Me acuerdo un día, que mi padre tenía un amigo y vino a verle. Le dice a mis hermanos, chiquitos: '¿Qué quieres ser de mayor?'. Me adelanté, no me preguntaba nada: 'Yo voy a ser capitán de barco'. Dice: 'Las niñas no son nada'. Yo le tomé un odio a aquel hombre, horrible. ¿Qué es eso de que las niñas no son nada? Yo, desde pequeña, quería ser algo, ¿verdad?"

Concha Méndez

Poeta de la Generació del 27

(documental Las Sinsombrero)

“Conèixer el passat de les dones és imprescindible per comprendre l’actual realitat social en que vivim.”

Cristina Segura Graño

Institut d’ Investigacions Feministes (UCM)

1. Introducció

Inicis del s XX. Dona amb pantalons i cabell curt à la garçonne. Presumida i perquè no, però descarada, provocativa, seductora i a la vegada masculina; encara que no renuncia a la seva condició de dona. És una experta en el joc de l'androgínia. Com ells, vol ser un més i això és extrapolable a compartir amor o sexe amb tants com li vingui de gust. Ella fa l'amor amb quants vol, quan ho vol i perquè vol. Pintada de forma extravagant, gaudeix del plaer de passejar pel carrer sense rumb fix. Resta oberta a trobar quelcom que cridi la seva atenció, per projectar-ho en forma de pintura. Ella és inversemblant i també tots els sinònims d'aquesta paraula: fictícia, fingida, inventada, extraordinària, increïble, imaginària, excessiva, il·lusòria, quimèrica, fantàstica, exagerada, prodigiosa¹. Ella és una *flâneuse*². Artista, fins a cert punt també mig estrambòtica, amb un sentit de l'humor massa àcid per la resta de senyoretes de la seva mateixa classe social. Ella avorreix rotundament l'estètica anterior als bojos anys 20, tot el que no sigui considerat modernitat és putrefacte. És i li agrada ser, una cosmopolita. La provocació, un deliri pels seus sentits i cridar l'atenció és l'èxtasi. Com a bona practicant de la seva classe social du un barret d'acord amb el que està ben vist en una dona de la seva condició, però evidentment, se'l treu, per provocar. Els seus cabells curts s'alliberen i reclama l'atenció de tots al seu entorn. Gaudeix generant incomoditat, però només és rebel pel que li convé, insistent en allò que vol i té una gran astúcia per focalitzar-la en el que li interessa. Trencar esquemes li permet sentir-se com els seus contemporanis masculins, lliure. I si realment no ho és, doncs, tot i la seva astúcia, no és ni serà mai jutjada com cap d'ells; farà veure que sí fins l'últim sospir de la seva existència. Encara que això li valgui comportar-se, dins el seu atreviment, de maneres diferents en funció del que cregui convenient. Ella prefereix fer veure que sap molt menys del que percep i veu i anar movent-se amb sinuositat dins els límits que, com a dona, se li han establert.

¹ Sinònims d'Inversemblant extrets de l'IEC. Tots ells definitoris de Maruja Mallo.

² *Flâneuse*: dona que es comporta com un *flâneur*.

Significat de *flâneur*: Home ronda carrers sense rumb, cosmopolita. Associat a l'adjectiu *dandy*.

L'eterna camaleònica, Ana María Gómez González, més tard, Maruja Mallo és el fil conductor que ens ha guiat per analitzar el context històric de les dones artistes de la Generació del 27 i determinar els motius pels quals Mallo en seria, tot i el seu èxit en vida, una de les grans oblidades surrealistes. L'objectiu del treball és, precisament, descobrir perquè se la va apartar dels annals de la història i perquè encara avui no apareix, ni ella ni la resta d'artistes de la Generació del 27, juntament amb els seus contemporanis artistes, pintors o escriptors.

La hipòtesis principal entorn al que acabem d'explicar és que Maruja Mallo va ser apartada, tal i com la resta d'altres artistes de la Generació del 27, per la misogínia de l'època i per aquest mateix motiu, encara avui no ha estat inclosa.

Per poder respondre a la hipòtesis, s'ha posat especial atenció en estudiar el context social de Mallo i poder determinar des d'aquest context, tots els motius que la marginen de la història a ella i a les seves contemporànies artistes. Aquesta tasca l'hem realitzat recolzant-nos en variables sociològiques clàssiques, proposades a la Revista acadèmica de sociologia Papers de la Universitat Autònoma de Barcelona. Citant al reconegut sociòleg Pierre Bourdieu: "Família, escola, grup d'iguals, feina, entorn rural o urbà i les formes existents d'entendre el món i la política." Aquests són els punts clau que hem analitzat, doncs: "Només des de l'òptica del seu temps, podem comprendre correctament el significat de l'obra i la vida de Mallo" (L.F. Cao, 1998:50) .

Ara bé, un altre motiu pel qual hem decidit recórrer a les variables sociològiques i a la història i context de Mallo, per explicar-la, comprendre-la i reivindicar-la, és per posar de manifest la importància de considerar la seva situació contextual, com a determinant de la seva vida individual. Parlem del condicionament del context sobre l'individu i de que avui també estem condicionats, tan pel nostre context històric actual, com per l'herència de les històries del passat.

Tal com molt bé explica Pilar Parra Contreras, professora del Departament de Sociologia de la Universitat Complutense de Madrid i investigadora de múltiples publicacions sobre gènere i canvi social: "Una de les principals funcions de la sociologia és posar de manifest el pes d'allò social en l'individu. Objectivar el funcionament de les

institucions i de les normes que regulen la vida col·lectiva i que, per tant, incideixen de manera decisiva en les nostres pròpies vides. Les trajectòries individuals, no són només individuals. Som lliures, però ho som en condicions que nosaltres mateixos no hem triat, en condicions que hem heretat i que ens han estat imposades. Ser conscients del pes de les inèrcies històriques, assumir que estem condicionats i coaccionats per conjuntures històriques, per lògiques socials i institucionals, formades al marge de les nostres decisions, ens permet adquirir una major consciència de les nostres dependències i, per tant, ampliar la nostra capacitat per assumir cotes de llibertat més elevades i amb major coneixement de causa” (Pilar Parra Contreras, 2013: 710).

Per tant, recollint la biografia de Mallo en relació amb el seu context, podem treure conclusions extrapolables a la realitat actual. El treball pretén explicar com n’és de necessari ser conscients que encara avui vivim en una llibertat relativa, subjecte a dependències de context i del nostre passat històric, però també tenint molt present, que podem assolir major llibertat, precisament, coneixent d’on venim i sabent cap a on volem arribar. Estudiant el context de Mallo podem entendre el que va ser la professionalització de la dona artista en la seva època, o ser dona en sí, i relacionar-ho amb el que passa actualment també entorn de la figura de la dona artista pròpiament.

En aquesta línia, la sociòloga Julia Varela Fernández i el politòleg Ángel Juan Gordo López, ambdós professors de la Universitat Complutense de Madrid, en la Introducció de la Revista sociològica Papers, en l’apartat: “Dones i canvi social”, expliquen que, tal com expressa Norbert Elías, cal: “Suscitar també, la qüestió de la necessitat de comprendre, en cada època històrica, el grau d’equilibri o desequilibri entre sexes. Una de les virtuts de la metodologia usada, radica en que en analitzar les variables proposades (família, escola, grup d’iguals, feina, entorn rural o urbà i les formes existents d’entendre el món i la política), podem ser més conscients de que no existeix un progrés lineal/ evolutiu en aquest camp , sinó que hi ha avenços i retrocessos, tant pel que fa al temps com pel que fa a l’espai social. D’altre banda, observem fins hi tot que en una mateixa època i societat, que els mateixos processos afecten de forma diferent a dones de diferents classes socials” (Julia Varela Fernández i Ángel Juan Gordo López, 2013: 732).

Al llarg del treball també treballarem els equilibris i desequilibris de classe o entre sexes en cada etapa històrica. S'analitzarà la vida i el context de Mallo per etapes, de manera que podrem diferenciar en cada època, no només el desequilibri o equilibri entre classes i sexes, sinó l'evolució i el retrocés d'aquests aspectes. Apreciant, per exemple, els avenços en igualtat que suposaria per a les dones i les dones artistes la Segona República i el que els suposaria un posterior retrocés, tant amb la guerra civil com amb el franquisme. També es posa de relleu que les principals dones que, com Mallo, accediren a la Universitat o a estudis acadèmics artístics eren de classe benestant i que, per tant, l'accés al coneixement estava limitat per estrats de classe.

Per acabar i a mode de resum, com molt bé resol Marián L. F. Cao, doctora en Belles Arts per la Universitat Complutense de Madrid, en un dels llibres que utilitzem com a base teòrica titulat: "Creación artística y Mujeres. Recuperar la memoria"(1998) : "Les preguntes que anem fent tindran íntima connexió amb el concepte històric, del seu objecte i del seu subjecte. La pintura, respecte a la història de les dones i de les relacions de gènere, pot servir per obrir camins o comprovar/limitar hipòtesis" (L.F. Cao, 1998: 53).

Ja que al cap de vall i segons Omar Calabrese, crític d'art italià i semiòleg: "La història i la història de l'art acaben per coincidir cada vegada més, ja que en una s'hi troben interessos o tendències de l'altre" (Calabrese, 1987:37).

D'aquesta manera, al llarg de la recerca esperem donar respostes a la seva marginació. D'altre banda, també s'ha realitzat un anàlisi pictòric de les obres més rellevants de cada període artístic de Mallo (immerses evidentment en el seu context històric) amb el que esperem també, posar en relleu el seu valor com a artista al mateix temps que reivindicuem aquelles figures femenines absents encara en els llibres. Aquesta podem dir, que és la motivació personal que ha guiat el treball.

D'altre banda, cal remarcar que al llarg del treball hem anat observant que no hi ha moltes fonts bibliogràfiques fiables entorn de la figura de Mallo i per aquest motiu, recorrem de forma freqüent al llibre de Shirley Mangini, professora emèrita de la Universitat Estatal de Califòrnia i la biògrafa més reconeguda de Mallo: "Maruja Mallo"

ja que tot i revisar altres llibres que també parlen de Mallo, el de Mangini ha estat el que aporta més i de forma més acurada, les dades en referència a la vida de Maruja, tal com el llibre de L.F.Cao: “Creación artística y mujeres”(1998).

En aquesta mateixa línia, pel que fa a l'anàlisi pictòric de Mallo, també ens hem trobat amb gran dificultat de fonts fiables. Per tant, l'anàlisi ha estat fet des d'uns coneixements molt limitats, tot i que s'hi ha dedicat el màxim interès. L'estructura que hem seguit, de cara a l'anàlisi d'algunes obres rellevants de Maruja Mallo, és la que s'estipula a les proves PAU per a l'anàlisi d'obres pictòriques en Història de l'Art. L'únic tipus d'anàlisi que he pogut realitzar fins ara.

2. El context històric de les dones de la Generació del 27 a través de la vida de Maruja Mallo

2.1 Introducció d'alguns conceptes d'exclusió

2.1.1 La necessitat d'un aval

El reconegut sociòleg Pierre Bourdieu, a “Les regles de l'art”, assenyala que l'obra d'art és objecte simbòlic posseïdor de valor, si és coneguda i està reconeguda com a obra d'art per acadèmies, premsa especialitzada, crítics i espectadors dotats de la disposició i de la competència estètiques, necessàries per conèixer-la i reconèixer-la com a tal” (Alejandra Val Cubero, 2013: 682).

Reafirmant el que apunta Bourdieu, Alejandra Val Cubero, doctorada en Ciències de la Comunicació per la Universitat Complutense de Madrid, assenyala que: “l'artista professional necessitava reunir no només vocació i competències especialitzades, sinó també reconeixement social, que, suposadament, s'aconsegueix després del pas per l'acadèmia”(Constanza Tobío, 2013: 699).

En aquest sentit, Mallo gaudiria d'un paper favorable, doncs comptaria des dels seus primers anys a Madrid (1922) i pràcticament fins a la seva mort, amb el suport d'un art avalat per l'acadèmia de San Fernando, pels crítics i per figures notòries. (Alejandra Val Cubero , 2013). San Fernando li conferiria credibilitat artística perquè tindria prou coneixements teòrics com per ser presa més seriosament que la resta, ja que d'altre banda, seria una privilegiada pel fet que la majoria de dones no hi podien accedir o bé per motius de tipus econòmic, o bé per la inherent misogínia de l'academicisme de l'època (Mangini, 2012).

La declaració de Mangini ens explica doncs, que d'entrada la dona artista necessitava comptar amb l'aval de l'academicisme per ser presa seriosament, però que molt poques dones serien acceptades per dos motius clars: a l'acadèmia hi havia una clara misogínia que apartava la dona de l'accés al món artístic acadèmic i d'altre banda, els costos dels estudis no eren accessibles a tothom. És a dir, la desigualtat de gènere i de classe serien els dos grans conflictes que hauria de superar la dona artista als anys vint. Però encara

cal anar una mica més enllà i incloure una tercera trava. La desigualtat històrica a l'hora de valorar les capacitats artístiques i creadores de la dona, en respecte a les de l'home. Ells són subjectes creadors, elles objectes.

2.1.2 La negació de la dona com a subjecte creador d'art i cultura

Als anys vint hi havia un sentiment d'incredulitat cap a que la dona pogués ser artista creadora. És el que Marian L. F. Cao, explica com a teoria del subjecte creador, vigent des de temps antics: "L'escolàstica ens deia qui representava l'*agens*, l'actor, enfront del *res*, la matèria (...) L'escolàstica ens va repartir en gèneres la creació: *la matèria* amorfa era allò femení enfront de l' *agens* que es va convertir en creador i que es va fer masculina" (L.F. Cao, 1998:16). Aristòtil, entre d'altres factors, provocaria que en el Renaixement s'identifiqués a l'artista home com al geni i a la dona com a la matèria, la musa font d'inspiració.

Aquesta pressuposició ha estat una greu trava per a les dones, doncs la seva "vocació o capacitat de crear" o de ser genis creatius, ha estat sempre posat en qüestió. Stuart Mill, però, afirmaria, per exemple, que la suposada manca de creativitat de la dona, podria ser deguda a mancances en matèria educativa (Stuart Mill i Taylor Mill, 2001).

En aquesta línia, també Linda Nochlin, professora universitària i escriptora feminista, molt reconeguda pel seu text: "Per què no hi ha hagut grans dones artistes?" (1971), expressa; que no és que al llarg de la història no hi hagin hagut grans dones artistes, sinó que al llarg de la història, les institucions i la societat han estat les traves principals al desenvolupament d'aquest talent. Fins a finals del s XIX, per exemple, no es va permetre l'accés de la dona artista a l'estudi del nu, excloent-les de la pintura històrica o mitològica i relegant-les als considerats arts menors com paisatges, bodegons o naturalesa morta (Mangini,2012).

Nochlin afirma però, que tot i les traves en educació, algunes sí que van ser importants per a la creació artística del seu moment i proposa: "Afegir subjectes a la història". És a dir: "Abandonar la dona objecte i extreure a la llum subjectes femenins valuosos per

afegir-los a la història de l'art i/o incloent-hi les que havien estat rebutjades, potser fins hi tot pels seus contemporanis" (L.F. Cao, 1998:19).

En el cas de Mallo, per exemple, ella seria considerada com a una de les exponents més valuoses del surrealisme espanyol. Ara bé, pels seus contemporanis surrealistes o partidaris de l'avantguarda, Mallo o més ben dit, la dona, era merament una musa que despertava la creativitat i el desig en l'home, el subjecte creador del que parla L. F. Cao: elles són objecte i ells subjecte creador. En referència a aquesta mateixa premissa, la pròpia L.F. Cao, també explica que al llarg de la història s'ha associat a la dona directament amb la naturalesa, el paisatge, un fruit disposat a ser consumit o també maligne o sigui a la matèria (*res*) . Aspecte molt lligat amb la religió catòlica i amb els valors predominants de l'Església (L.F. Cao, 1998).

Aquí és on cal explicar el que Cao anomena: "la dicotomia matèria-carn/ forma-art", molt en relació també amb els conceptes d' *agens* i matèria de l'Escolàstica. La dona és observada i es deixa pintar, emmarcar. La dona representa que sap que és una massa (objecte) escrutada per la mirada del pintor que després li conferirà forma. "La majoria de representacions mostren a dones estirades, postrades, sense acció (...) com a part del paisatge per ser consumides, observades i gaudides. En aquest moment l'home la domina amb la mirada" (L.F.Cao, 1998:35).

Aquesta era la ideologia de la majoria d'artistes de l'avantguarda, contemporanis a Mallo. Així, Cao argumenta que "les distintes avantguardes han tractat la imatge de la dona com a part del paisatge- cas del fauvisme, del cubisme, del surrealisme"(L.F.Cao, 1998: 23). En els nus avantguardistes es relacionava la dona amb la naturalesa (paisatge), que pot ser salvatge i que no és civilitzada (raonada), sinó en certa manera perillosa.

Cal constatar, que el fet d'identificar a la dona amb la naturalesa (no raonadora) i a l'home com a subjecte creador o igual a cultura en sí, apareixen en la majoria de civilitzacions, però s'estendrien fins a la contemporaneïtat. Per exemple, als anys vint i trenta, el conegut filòsof espanyol José Ortega i Gasset, recolzaria aquestes teories a través de l'anomenat determinisme biològic. Gasset afirmaria, tal com els membres de

l'avantguarda, la incapacitat de raonar de les dones i el fet que el que elles feien era reaccionar davant la vida.

Encara que els avantguardistes defensessin la llibertat de creació femenina, creien que provenia d'una reacció espontània, no d'una creació cultural raonada, concepte molt relacionat amb l'expressió d'histèrica, atribuït sempre a la dona, provinent d' *Hystéra*, matriu en grec (Mangini, 2012).

En resposta a això, Clara Campoamor, política i escriptora de força feminista, sobretot durant la Segona República, argumentaria que "l' histerisme no és una malaltia, és la pròpia estructura de la dona; la dona és això: histerisme" (Campoamor, 2006: 67).

Rudolf. E. Kuenzli, professor de literatura comparada i director de l'Arxiu Internacional sobre el dadaisme (avantguarda) de la Universitat de Iowa, en un dels seus treballs acadèmics: "Surrealism and Mysoginy", explica que els avantguardistes: "Celebraven la histèria de la dona com a una actitud passional, molt en relació amb l'amor boig dels anys 20. Però, tot i que en un principi recolzarien el moviment d'alliberació de la dona, mai van fer cap pas per manifestar la dona en un nou rol, sinó que jugarien amb una ambivalència entre el rol tradicional i el de la dona moderna dels 20. Els membres masculins del grup surrealista es veien a sí mateixos com a creadors i a les dones que participaven en el grup (G27) com a muses" (L.F.Cao,1998:82).

Així, encara que els surrealistes mai qüestionarien la llibertat de les artistes de la generació de Mallo (doncs suposaria qüestionar les premisses de llibertat i abstracció sobre les quals treballaven) consideraven aquestes artistes, tal com les dones, només una eina que els permetia alliberar el seu subconscient i els seus desitjos, muses font d'inspiració (Pérez Gauli, 1998).

Mallo era molt conscient de que ella es trobava en un espai molt ben delimitat per les normes socials, encara que com després veurem en aparença feia el que volia, a la pràctica apreciarem les seves contradiccions per poder adaptar-se. De fet, la investigadora anglesa Alice Gambrell, anomena a Mallo: "*Insider – outsider*", doncs estava integrada perquè participava activament de les activitats dels seus contemporanis, però va estar sempre marginada, com a creadora, del cercle d'intel·lectuals dels seus

iguals masculins” (Mangini, 2012: 31). Shirley Mangini, també afirma que és probable que el seu excentricisme, que explicarem en el desenvolupament històric del treball, es degués a aquesta voluntat de ser al centre d’atenció i no estar exclosa i que això seria aplaudit per l’avantguarda, però que després no se la tenia en compte (Mangini, 2012).

Corroborant aquesta afirmació, Estrella de Diego, una reputada feminista i professora universitària d’art a l’estat espanyol, expressa que “mentre que Maruja parla d’ells constantment (...) ells no acostumen a parlar d’ella (...) Sembla que, de la mateixa manera que passa amb la resta de dones no se la prenen gaire seriosament” (Mangini, 2012 : 21).

Aquesta exclusió de les dones artistes de l’avantguarda i també de les dones que haurien de figurar com a membres de la Generació del 27, també és posat de relleu per Susan Rubin Suleiman, professora de literatura comparada a la Universitat de Harvard i autora del llibre acadèmic: “Intenció subversiva: Sexe, Política, i l’avantguarda” (1990). Suleiman expressa: “Les dones i dels moviments d’avantguarda, se situaven tradicionalment apartats del centre, en els marges. Però la gran diferència és que els moviments d’avantguarda van optar voluntàriament per ocupar una posició marginal amb la finalitat precisament d’atacar al centre; mentre que a les dones se les relegava als marges” (Mangini, 2012: 22).

També cal destacar, a part de l’aspecte de la separació entre el geni i la matèria, un altre aspecte que podia haver influït als avantguardistes, sobretot als surrealistes (moviment al qual s’emmarca a Mallo durant un període força llarg de la seva trajectòria pictòrica) en apartar la figura de la dona. En els surrealistes masculins també es tendia a experimentar terror cap a la dona, relacionant-la amb la temptació. Aquest terror es confirma, per exemple, en les obres de Max Ernst en la seva obra: “Dona despullada i teranyina d’aranya”, en la que es mostra a una dona que en el seu sexe hi té una teranyina (L.F. Cao,1998).

També cal destacar el concepte atribuït a la dona de *femme - enfant* (dona amb aspecte de nena). Els surrealistes, utilitzaven aquest apel·latiu per determinar a les dones amb complexitat juvenil, muses amb aspecte de nena (retirant-los credibilitat al mateix

moment que se les admirava). Dalí, Breton o Elouard, en serien alguns impulsors (L.F.Cao, 1998). Per exemplificar el pes d'aquesta concepció surrealista sobre les pintores, emmarcades del mateix estil, podem recórrer al cas de la pintora Leonora Carrington que mai aconseguiria tenir un reconeixement real del grup per ser considerada una encarnació del concepte de *femme-enfant* (en el que també se situaria Mallo, de complexitat petita i juvenil, fet que com veurem la duria al llarg de tota la seva vida a mentir sobre la seva edat, traient-se molts anys per rebre més atenció artística). Carrington expressaria que tot i ser adorada: "Mai vaig ser considerada com a una surrealista" (Mangini, 1998:83).

Així, podem determinar que els surrealistes: "No veuen a la dona com a subjecte, sinó com a una projecció, un objecte dels seus propis somnis de feminitat. Aquests somnis masculins juguen una part activa en la posició patriarcal i misògina sobre la dona" (L.F. Cao, 1998:82).

Mallo sabia molt bé que a les dones no se'ls permetia ser subjectes creadors d'art i cultura, especialment dins els cercles surrealistes i de l'avantguarda espanyols, en els que ella es movia com a artista. Per aquest motiu, sempre faria ús d'una adaptabilitat en funció del context, que li permetia poder gestionar més bé aquestes situacions. Mallo, per exemple, mai faria cap conferència sobre teoria de l'art a l'Estat i en canvi, sí a Buenos Aires, on s'exiliaria durant la guerra civil. El mateix passaria amb altres grans artistes no reconegudes de la Generació del 27 com Rosa Chacel i Maria Zambrano que només en exiliar-se, crearien fins hi tot teories pròpies de literatura i filosofia, però mai a Espanya (Mangini, 2012). Remedios Varo (1908-1963), una altre gran artista de la Generació del 27 i que també va accedir a l'Acadèmia de San Fernando, tindria un gran èxit quan es va exiliar a Mèxic, però en canvi, Ángeles Santos (1911), una gran pintora contemporània a Mallo i a Varo, que es va quedar a Espanya, va haver d'adaptar el seu estil cap a el conservadorisme i va tenir un reconeixement irrisori (Alejandra Val Cubero, 2013).

Mallo, expressaria, parlant de la situació a Espanya que: "El món de la dona era molt petit (...) jo volia llibertat. Volia viure com els homes que podien viatjar" (Mallo, 2012: 30). Les dones surrealistes espanyoles es trobaven limitades per la construcció social del

país, tot i el talent que poguessin tenir. Si es quedaven a Espanya, no podien sobrepassar certes limitacions tan físiques com psicològiques que se'ls eren imposades (Mangini, 2012).

Un cas d'una altre gran oblidada per la història és l'escultora Marga Gil Roësset. Shirley Mangini explica que era una nena prodigi des del 7 anys i que mai seria reconeguda a Espanya. Fins a l'any 2000 no es publicaria la seva obra i biografia. És un cas extrapolable a totes les dones artistes a Espanya i que eren objecte de l'antiga construcció social, en la que les dones tenen relegat un altre paper en la societat. Mangini continua explicant que, si com Roësset es quedaven a l'Estat, mai arribaven a sobrepassar aquestes limitacions (Mangini, 2012).

Com més endavant veurem, a Mallo el fet d'exiliar-se en la guerra civil, li suposaria una trajectòria molt més favorable que les artistes que es van quedar a Espanya.

2.2 Espanya i l'art al s XX. L'Acadèmia de San Fernando vs l'Avantguarda

El canvi del s XIX al XX, va suposar en l'art una pèrdua d'interès del classicisme a favor de les idees d'avantguarda que anaven arribant de París. L'esclat de la Primera Guerra Mundial, també havia propiciat l'exili de molts intel·lectuals de París sobretot a les metròpolis com Madrid i Barcelona. A ambdues ciutats hi havia molts artistes avantguardistes parisins com Marie Laurecin, Francis Picabia i altres (Mangini, 2012).

D'altra banda, les primeres dècades del s XX serien una època millor que les anteriors per a la professionalització de les dones artistes. Es va promoure l'educació femenina de les dones de l'alta burgesia i també es van aprovar algunes lleis que van fomentar la seva inserció en el món laboral. Un exemple estatal va ser la "Institución Libre de Enseñanza", que tindria iniciatives pedagògiques que ajudarien a l'emancipació intel·lectual de la dona burgesa. Ara bé, en àmbit laboral es cercava més la implantació de la dona en oficis que estiguessin més destinats a la seva condició com mestres o infermeres (Mangini, 2012).

Confirmem doncs, la gran desigualtat de classe entre les dones artistes. Si a més de ser dona eres pobre, era impossible viure de fer art i encara més tenir reconeixement com a artista.

Llevat d'aquest fet, aquestes iniciatives educatives, serien decisives sobretot en el món de l'art (Alejandra Val Cubero, 2013). De fet, els anys vint van ser a nivell europeu, tot i l'evident misogínia que expliquem, els anys de l'emancipació de la dona treballadora. El motiu és que en aquells països europeus que havien participat a la Primera Guerra Mundial (encara que aquest no és el cas d'Espanya, però va beure directament de les influències de França) les dones havien hagut d'atendre al sector públic de forma massiva, mentre els seus marits eren a les trinxeres. A Anglaterra les dones van començar a treballar en fàbriques, especialment d'armes. "El fet de treballar donaria a la dona més poder econòmic i social, però seria una alliberació molt curta. Quan va acabar la guerra l'actitud internacional va centrar-se en retornar les dones a les llars, sobretot a França per repoblar els països devastats"(Mangini, 2012:16). Era una actitud molt promoguda pels homes que van veure que durant la seva absència, les dones havien ocupat els llocs de treball reservats per a ells. Hi havia molt de terror que aquesta situació pogués acabar amb una alliberació sexual (Mangini, 2012).

Van anar apareixent a nivell internacional influències o corrents com la *it girl* dels EUA, la *garçonne* de França i la *maschietta* a Itàlia. Vistes com a dones descontrolades que demanaven "l'emancipació de l'emancipació". Un petit sector de dones de classe mitja-alta, aniria transformant el seu aspecte, amb indumentària classificada com a poc femenina. Les dones amb corbes que havien estat la tendència fins aleshores, doncs eren indicatiu de fecunditat; anirien perdent espai cap a figures més estilitzades. Les dones ja no volien quedar-se a casa tancades només cuidant els fills i començarien a fer esport. A imatge de Hollywood, es pintarien i fumarien cigarrets llargs, pentinades à la *garçonne*. La classe dirigent masculina, tal com ens explica Magini, les reflecteix en la literatura de l'època com al "problema femení". Aquest aspecte es trasllada també a l'Art Modern, però a Espanya, especialment en el cas del surrealisme, amb limitacions evidents. La cultura i el geni creador, quedaria relegat als homes. Les dones pintaven art amb impulsivitat, però no eren genis creadors (Mangini, 2012).

2.2.1 San Fernando i l'Academicisme

En el cas de Mallo, com ja hem explicat, el pes de l'educació artística que va rebre a l'Escola de Belles Arts de San Fernando va ser fonamental per a la seva formació com a artista. En *Les regles de l'art* de Bourdieu, s'hi remarca, precisament, aquesta necessitat de l'artista femenina, d'estar avalada per l'acadèmia per obtenir reconeixement. A més, com a alumna tindria uns coneixements teòric-pràctics que permetrien que entrés en el cercle d'influències dels artistes de l'època (encara que com a dona se la situés als marges d'aquesta generació d'artistes) (Alejandra Val Cubero, 2013).

Victoria Durán (1900- 1994), una de les privilegiades que va ser acceptada a San Fernando, explicaria a forma d'exemplificació de la misogínia del món acadèmic de San Fernando, que el professor Rafael Doménech, crític d'art de l'ABC i director del Museu d'Art Decoratiu, diria obertament que “detestava l'element femení a l'Escola i que no creia que cap dona pugues ser ni pintora, ni escultora” (Magini, 2012: 49). També estava mal vist que acudissin a Sant Fernando sense una senyoreta de companyia; aspecte que ens assenyala que la classe social de les joves que estudiaven art era mitjana alta (per tant, repetim i reiterem, hi havia no només discriminació de gènere, sinó de classe, ja que encara que una dona de classe obrera tingués molt talent mai accediria a l'Acadèmia de San Fernando) i molt sovint germans o marits cursaven els estudis amb elles. Mallo però, sempre voldria ser com un noi més i va adoptar una llibertat de moviment, poc pròpia de la seva societat i això seria motiu de vexar-la molt en crítiques (Alejandra Val Cubero, 2013).

2.2.2 L'ingrés a Sant Fernando

Ana María Manuela Isabel Josefa Gómez González, coneguda com a Maruja Mallo (1902- 1995) seria admesa a la Real Acadèmia de Belles Arts de Sant Fernando al 1922 (durant la dictadura de Primo de Rivera) en ser destinat el seu pare a Madrid per motius laborals. En aquell moment San Fernando era la institució amb més prestigi pel que fa a l'ensenyament d'art clàssic. També cal remarcar com hem assenyalat, que hi havia reticències pel que fa a reconèixer a la dona com a creadora d'art; per tant, ser acceptada era tot un privilegi i ella mateixa sempre remarcaria (més des d'un sentiment de

superioritat que no pas de reivindicació) que era quasi la única dona a l'Acadèmia (Mangini, 2012).

Mallo, la quarta filla de catorze germans, sempre reconeixeria l'important paper que va tenir el seu pare, d'ideologia krausista³, en el seu ingrés a San Fernando:

“El meu pare va venir amb mi a l'examen previ per ingressar a Belles Arts, i a la sortida, els professors van dir: la única, la única senyoreta que ha estat aprovada i del millor de les millors” (Mangini, 2012: 27).

Aquest suport familiar, sumat a la connexió intel·lectual que tindria amb els seus germans, alguns dels quals també pintors, que l'ajudarien a entrar en els cercles d'artistes, poetes i intel·lectuals dels anys 20, van ser claus en la seva professionalització com a dona artista. Tal com afirma Estrella de Diego: “A l'hora d'estudiar a les pintores els resulten decisives l'educació i les expectatives de l'entorn” (De Diego, 1987: 13).

A San Fernando aquell mateix any, coneixeria a Salvador Dalí, qui la influenciaria molt a l'hora d'adoptar un estil surrealista en abandonar l'acadèmia, a partir de 1925. Així, passaria de l'academicisme clàssic a un estil de relatiu surrealisme en acabar els estudis.

Dalí sempre es negava a copiar els clàssics i havia estat expulsat en més d'una ocasió, però Mallo coneixia molt bé el seu lloc a l'Acadèmia i sempre va evitar les extravagàncies pictòriques, devaluades a l'acadèmia dels clàssics, mentre cursava els estudis (comencem a entreveure l'adaptabilitat que sabia utilitzar Mallo en funció del context). L'objectiu de l'acadèmia consistia en promoure l'estudi de l'art neoclàssic francès, fora de la imitació dels mestres dels classicisme, no es permetia treballar i serien molt estrictes, tan amb aquest aspecte, com amb la duresa de les avaluacions de la dona artista (Mangini, 2012).

³ Krausisme: corrent ideològica del s XIX, provinent de les idees del pensador alemany Karl Christian Friedrich Krause (1781-1832), a “Ideal d'humanitat per a la vida” (1811). Les implicacions pedagògiques de la filosofia krausista obliguen a posar en contacte directe l'alumne amb la naturalesa i amb qualsevol objecte de coneixement, posant en valor el pensament laic i rebutjant els dogmes de la fe cega. A Espanya, aquesta ideologia va prendre força per l'estancament intel·lectual del país en comparació amb la resta de països europeus. El pedagog i filòsof Giner de los Ríos, en seria el principal impulsor amb la Institución Libre de Enseñanza.(Sàpiens.cat)

En paraules de Maruja Mallo, en el documental: “Maruja Mallo. Mitad ángel, mitad marisco” emès a rtve al 2013:

“Dalí sempre suspenia i seria reduït al primer curs cada vegada. Quan em va conèixer es va entusiasmar i em va presentar a Federico García Lorca, a Buñuel i als residents més destacats de la “Residencia de Estudiantes.”

Quan Mallo, molt guiada per Dalí, abandonaria el classicisme, començaria a mostrar trets camaleònics. Li agradava confondre als altres pel que feia referència a les seves dades biogràfiques, especialment pel que fa a la data i el lloc de naixement. Curiosament, va començar a treure's anys a partir dels 21 i això podia tenir dues explicacions molt concretes: d'una banda, a la valoració de l'artista nena *femme - enfant* dels joves surrealistes com Dalí, amb els que es relacionava i de l'altre, al fet que les espanyoles solien casar-se abans dels 20 i es considerava que les noies de vint anys, havien deixat de ser joves (Mangini, 2012).

Cal constatar que dins la seva faceta de camaleònica s'hi ha de comprendre també, el vestuari que aniria exagerant amb els anys. Maruja Mallo acostumava a vestir-se segons la modernitat dels anys vint, amb pantalons o faldilla curta i el cabell a l'estil *garçonne*. Es pintava de maneres extravagants fins que en fer-se gran, gairebé es convertiria en una disfressa personal. Jugaria molt amb l'ambivalència d'estils masculí i femení, amb voluntat d'androgínia en determinats casos. Pel que fa a la vida personal, en articles periodístics posteriors al 1928 també se la descriuria com a tímida, reflexiva o fins hi tot depressiva i en d'altres com a jovial, despreocupada i desvergonyida. Sentimentalment, acostumava a estar amb qui volia i en ocasions tenia relacions simultànies amb la voluntat d'assimilar-se a la resta de companys de l'avantguarda, especialment als surrealistes amb qui es relacionava (Mangini, 2012).

El surrealisme, de fet, va ser el moviment de l'avantguarda que comprendria més dones i això és, tal com hem explicat, perquè jugaven com un doble paper: d'una banda molt lliberal, però de l'altre sense voler canviar del tot el rol social secundari que se'ls relegava fins al moment. D'una banda defensaven a la dona com a ésser intuïtiu que necessita expressar la seva realitat personal i això en un ambient en que la dona reclamava un nou

rol social envers el món laboral i polític, va afiliar a moltes dones al corrent que cercaven recolzament per reafirmar aquesta realitat personal i la seva creativitat. Ara bé, sempre quedarien fora del cercle dels manifestes i de la formulació de la teoria surrealista. Són impuls, no genis creadors. Breton seria en els manifestes qui reconeixeria qui formava i qui no, part del moviment i només declararia a homes com a integrants potencials, les dones mai aconseguirien deslliurar-se de l'estigma de: *femme-enfant*, musa, bruixeta (apel·latiu amb el que Ramón Gómez de la Serna anomenaria sempre a Mallo: la “bruixeta jove”), però a la vegada també estarien en contra del matrimoni i la família forçosos, aspecte força progressista. Per tant, ens trobem en una ambivalència considerable i poc coherent, però que per a moltes dones semblaria un gran alliberament. En el cas de Mallo, evidentment una membre més de les avantguardes; mai es casaria ni tindria fills, seria molt valorada artísticament, però sense arribar mai a perforar la separació entre ella i la resta d'artistes homes de la Generació del 27. Per molts seria un referent del surrealisme i es mouria sempre en els cercles de grans surrealistes i tot i tenir un estil pròxim a aquest surrealisme, mai voldria emmarcar-se en cap estil (Mangini, 2012).

En aquest sentit Estrella De Diego afirma que “ser artista geometritzant i ser dona sense marit, era molt difícil d'acceptar pel relat hegemònic. El surrealisme per a ella (Mallo) serà gairebé una espècie de sortida per no tenir problemes dins del relat hegemònic. Si analitzem en concret tota la trajectòria pictòrica, veurem que és molt difícil classificar-la com a surrealista, perquè ella mai deixaria res a l'atzar.”

En aquest mateix sentit, el crític d'art Fernando Huici explica: “Cada vegada som més els qui creiem que Maruja va ser surrealista en una època molt concreta de la seva vida” (documentar rtve: Maruja Mallo. Mitad ángel, mitad marisco 2013). Podria tractar-se d'una decisió d'adaptabilitat més, d'entre totes les que aniria prenent al llarg de la seva vida.

En conclusió, cal determinar sobre les dones pertanyents al surrealisme que “en lloc de parlar de dones que estarien emmarcades *dins* del moviment surrealista, cal parlar de dones que creaven *entorn* del moviment surrealista” (Mangini, 2012: 27).

Així el moviment surrealista estava integrat per homes i dones, però era dels homes i així s'estipularia en els manifestos que donen el tret d'inici del moviment: el primer Manifest Surrealista d'André Breton a París (1924), acompanyat d'un Segon poc després. En els manifestos es definiria el surrealisme com a moviment que pretenia tant la renovació com la provocació envers allò preestablert (putrefacte als seus ulls), considerant mediocre la realitat del moment i valorant la llibertat de creació i de pensament més enllà d'aquesta realitat. D'aquí que tingués tan d'èxit amb la devaluació del classicisme del moment i que s'expandís tant ràpidament cap a Espanya (als ulls de la majoria d'intel·lectuals enrederida pel govern de l'època, arcaic) (Pérez,1984).

2.2.3 Madrid, la ciutat de l'avantguardisme a imatge de la ciutat de les llums

En el cas espanyol, l'avantguardisme en general, arribaria a Madrid en un moment en que la capital estava escassament industrialitzada, però la immigració de l'època que aniria arribant a la recerca de feina (emigració del camp a la ciutat entre 1900-1930) engruixiria moltíssim la demografia de la capital, arribant al milió d'habitants. Aquest desenvolupament demogràfic aniria acompanyat d'una ràpida industrialització, entre d'altres coses, per la neutralitat d'Espanya durant la Primera Guerra Mundial (L.F. Cao, 1998).

Al 1919, apareixeria el metro o sistema subterrani de transport, facilitant les compres al centre de la ciutat i visibilitzant les dones pels carrers de la capital, tal com la multiculturalitat i les diferents classes socials que convergien al carrer; especialment a les festes commemorant sants o verges, molt present en l'obra de Mallo quan entrà al 1922 a l'Acadèmia de Sant Fernando. Mallo doncs, viuria en un Madrid industrialitzada, una ciutat moderna i reflectiria les festes del carrer en la seva obra d'aquesta època "flâneur baudelariano" . El concepte de flâneur, explicat a l'inici del treball, fa referència a un home que passeja sense rumb, esperant quelcom que li cridi l'atenció. Mallo en el seu intent constant d'alliberació, també li agradava anar sola pel carrer (tot i que per època estigues estigmatitzat) i se sentiria sempre molt identificada amb la figura del flâneur i així ho deixaria apreciar en les seves primeres obres, molt de carrer (Mangini, 2012).

Tant Mallo, que viuria a Madrid amb aquesta fal·lera d'independència, com la resta de contemporànies seves a San Fernando o que estudiaven art, serien iniciadores de la figura d'artista acadèmica femenina.

En aquesta època a Madrid, Mallo es va adaptar a l'Acadèmia i es relacionaria amb els amics de Dalí, tots ells homes. Començaria a sortir sovint amb Dalí, García Lorca i Buñuel i a participar de les festes que es feien a la Residència d'Estudiants. La Residència pretenia ser un bon allotjament per als joves de famílies acomodades i era una iniciativa sorgida des de la "Institución Libre de Enseñanza". Encara que molts dels residents eren estudiants de medicina i enginyeria, la Residència seria testimoni del naixement del Nou Art més original d'Espanya, l'Avantguardisme (Mangini, 2012).

Que Mallo assistís a aquestes festes i que les altres noies no, era degut a que per motius de malaltia materna, els seus pares marxarien de Madrid entre els anys 1925-1927 (Mangini, 2012). Per tant, Mallo vivia a la gran ciutat sense cap tipus de control dels seus progenitors, fet que probablement li facilités la llibertat de la que gaudiria. Mangini en el seu llibre "Maruja Mallo", explica: "Està molt clar que era una de les poques dones a part de les prostitutes que devien transitar per Madrid a hores de la nit, sense l'acompanyant apropiat" (Mangini, 2012: 33).

Buñuel, Dalí, Mallo i després Lorca, eren habitualment els que sortien junts i Mallo faria, en el futur, mans i mànigues perquè se la vinculés històricament amb ells, sense gaire èxit (com hem explicat en la introducció). Tot i això han quedat proves patents de la seva amistat en una pintura que Dalí faria després de conèixer-la al 1922, titulada: "Sueños Noctámbulos". En aquesta pintura s'hi reproduirien les nits de bohèmia de Buñuel, Mallo i Dalí i Mallo apareix en dues escenes de forma destacada. Tot i que la seva presència en aquelles sortides queda provada, ni el propi Dalí, ni Buñuel mai l'anomenarien en les seves memòries. Ara bé, Rafael Alberti, un altre gran de la Generació del 27, sí. El motiu és la relació sentimental que va compartir amb Mallo i que els influenciaria molt a tots dos (Mangini, 2012).



Els experts identifiquen a Maruja Mallo al costat de Dalí. (documental Maruja Mallo. Mitad ángel mitad marisco 2013)



Aquarel·la: "Sueños Noctámbulos" (1922) , que representa les sortides nocturnes de Dalí, Mallo, Buñuel i Lorca per Madrid. Actualment es conserva al Museu de Figueres de Dalí. (documental Maruja Mallo. Mitad ángel mitad marisco 2013)

L' escriptora, doctora en Filosofia i investigadora del diàleg entre filosofia i creació artística, a partir de l' obra d' autores de la mateixa època de Mallo, Marifé Santiago Bolaños, explica que "la trilogia formada per Buñuel, Dalí i Lorca, també hauria d'incloure a Mallo; ja que realment eren quatre. Ella no només era una del grup sinó que influiria en l'obra de tots ells. De fet, existia el que s'anomenava: "la cofradía de la perdiz", formada per aquests del grup, que quedaven els dissabtes per menjar perdiu i era un ritual al que també assistiria Mallo. Lorca era el mestre de la cerimònia" (documental Maruja Mallo. Mitad ángel mitad marisco 2013).

Maruja Mallo expressaria, de fet: "Em van donar una llimona quan vaig entrar a San Fernando i em van dir: Ja pertanys a la "confraria de la perdiz" (documental Maruja Mallo. Mitad ángel mitad marisco 2013).

Cal remarcar o insistir però, que encara que Mallo freqüentava la companyia d'homes: sortia amb ells, assistia tant a ambients festius com culturals i estava en condicions de crear: "No podia participar del debat verbal entorn dels orígens de la creativitat" (Mangini, 2012: 31); ja que com a dona no se la reconeixia com a *agens* creadora de

cultura i també tal com hem constatat anteriorment, ella ho respectaria completament i no faria teoria sobre art fins al seu exili a Buenos Aires després de la guerra civil. “Els homes controlaven el seu desbocament, que tot i ser aplaudit des de l’Avantguarda, li valdria que no li permetessin entrar en diàlegs, ni van reconèixer que fos capaç de contribuir-hi amb alguna cosa que no fos purament intuïtiu o provinent de l’histerisme (bogeria)” (Mangini, 2012:31).

2.2.4 La transformació al surrealisme

A l’estiu del mateix 1922, Mallo faria la seva primera exposició oberta al públic, a l’Escola d’Arts i Oficis d’Astúries, de tipus realista i clàssic, exposaria al 1923 tres pintures més a l’Exposició d’art Gallec de Santiago, i novament al 1926 on començaria a canviar el seu estil, cap a l’avantguardisme, concretament cap al surrealisme. Va ser en aquest moment quan, l’aleshores encara Ana Maria Gómez, es va transformar en Maruja Mallo, nom amb el que signaria els seus quadres. Els avantguardismes en general, ja feia més de deu anys que havien sorgit a París, però a Espanya eren encara una gran innovació per uns o una aberració per altres. Ara bé a tots els causava interès (Mangini,2012).

“La generació d’artistes de Maruja Mallo va viure (...) un ambient amb un interès evident per la cultura, per la renovació artística i una curiositat enorme per les tendències que van passar a la història amb el nom d’avantguardes” (Emilio Xosé Insua, escriptor gallec al documental: ”Maruja Mallo. Mitad àngel, mitad marisco (2013).

Els crítics més conservadors veien la originalitat artística de l’obra de Mallo, com a merament audàcia (evidentment amb voluntat de devaluar la seva excepcionalitat cap a la seva figura de dona pintora) i es paraven en excés a parlar del seu físic o a la seva edat (recordem que acostumava a mentir sobre l’edat i molts crítics creien que tenia només dinou anys).

El crític del diari “La Voz”, Juan de la Encina, diria en un article: “La seva pintura és (...) una fruita verda, que ha de menester de molts sols per madurar” (Mangini, 2012 : 108). En aquesta línia, un altre crític d’art conegut a l’època, Justo de la Cueva,

apuntaria que era massa jove per ser artista i també el reputat crític del diari “El Sol”, Francisco Alcántara, tot i que seria favorable a l’obra de Mallo l’anomenaria: “La galleguita” per ser d’estatura i complexitat petita (Mangini, 2012: 108). Aquests són alguns aspectes que també contribuïen a mirar de treure-li pes com a creadora, a infravalorar-la i a creure el seu talent una simple excepcionalitat.

De fet, en un inici, en els articles periodístics que parlen d’ella, destaquen d’una forma peculiar el seu sexe. Per alguns era “la pintor”, mentre que per d’altres era simplement “el pintor” sense determinar el sexe. A aquest matís hi influïen les pròpies artistes, ja que Mallo, com les seves contemporànies artistes: Rosa Chacel i Ernestina de Champourcin, rebutjaria ser designada com: “la pintora” , perquè el seu ús es feia servir per referir-se a: “Una dona que havia fracassat en el seu intent de dedicar-se a la pintura professionalment” (Mangini, 2012:110).

Només aquesta misogínia lingüística (en bona part arrossegada fins a dia d’avui), ens ajuda a imaginar el menyspreu o manca de valoració de la professionalització de la dona artista com a tal.

D’altre banda, a Alcántara i a molts d’altres grans homes crítics d’art del moment, els preocuparia que en algunes d’aquestes obres emmarcades com a surrealistes de Mallo, hi apareguessin dones en banyador. Recordem que la reproducció del nu no va ser estesa a la dona artista fins molt tard, a la majoria d’acadèmies importants i es relegava a les artistes a arts menors com el bodegó o el paisatge.

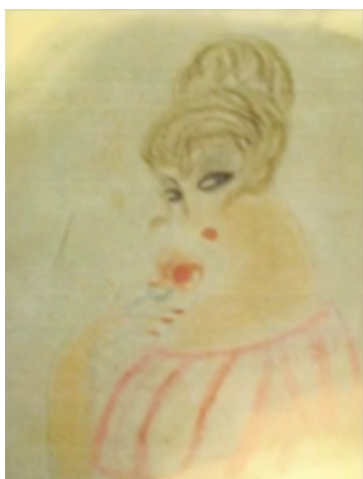
En referència a aquest fet, Alcántara en un article escriuria: “Aquesta galleguita aporta una novetat, el nu femení. El nu femení sempre va ser tractat per l’home (...) Maruja Mallo ens mostra nus de dones, vistos per la dona mateixa i sense desig sexual, a través del qual el veu l’home (...) em preocupa que la dona, en estudiar el propi nu femení, no pugui acabar d’abstenir-se de tota tendència sexual directa o indirecta” (Mangini, 2012:110).

2.2.5 La relació amb Dalí

En el cas de Mallo i, tal com ja hem explicat, Dalí seria el principal impulsor d'aquest canvi cap al surrealisme, en acabar els estudis. Ella sempre parlaria d'ell com a una ànima bessona. Ambdós dibuixaven des de petits i és probable que calcar els clàssics els avorrís. En entrar a San Fernando al 1922 Dalí ja era un conegut pintor català i havia exposat a la galeria Dalmau de Barcelona, en aquell moment, la galeria d'art d'avantguarda més important d'Espanya. Mallo per la seva banda, ja havia destacat com a pintora anteriorment i havia rebut classes de pintura des de molt petita. Tan l'un com l'altre, coneixien l'avantguarda i la direcció que havia pres el surrealisme a París (Mangini, 2012).

L'historiador gallec Carlos Nuevo , diu que és molt probable que Mallo comencés a dibuixar a Corcubión, quan tenia poc menys de 3 anys i estaria vivint amb uns tiets seus (ja que eren 14 germans i ella era la nineta dels ulls d'aquests tiets, que no podien tenir fills i que l'acollirien un temps per desofegar la família de Mallo de fills).

“Alguns dels seus dibuixos inicials conservats, són còpies de revistes il·lustrades de l'època” (documental de rtve: “ Maruja mallo. Mitad ángel, mitad marisco.” 2013).



Dibuix de Maruja Mallo fet a Corcubión amb 3 anys. (extret del documental: Maruja Mallo. Mitad ángel, mitad marisco” (2013)



Exemples de revistes, en les que Mallo es podria haver inspirat per fer els dibuixos d'aquesta època.(extretes del documental: Maruja Mallo. Mitad ángel, mitad marisco” (2013)

Un altre punt que tindrien en comú l'artista i Dalí, era tan el plaer per l'escàndol públic, com l'autopromoció. A ambdós els encantava escandalitzar amb maneres poc ortodoxes o amb la seva vestimenta i personalitat camaleònica i mutable. D'altra banda, en tots dos influiria molt i en general, en el surrealisme a Espanya, la publicació de Freud en castellà (el món dels somnis, l'inconscient i allò no-real que ja havia influït tant a França) (Mangini,2012).

El crític avantguardista Rafael Santos Torroella, constataria que aquesta afinitat seria la causant de la creació del surrealisme espanyol (Mangini,2012). I tot i aquesta afirmació, un dels dos exponents ha pogut ser oblidat.

Ara bé, entorn del surrealisme espanyol, ha quedat un etern debat per resoldre. Els crítics d'art no acaben de posar-se d'acord sobre si el surrealisme francès va penetrar directament a Espanya o si el cas del surrealisme espanyol és únic i diferenciatiu. El motiu, és que l'un i l'altre, tenen característiques diferenciades (Mangini,2012).

Robert Havard, professor d'espanyol a la Universitat de Gales en el seu llibre "The Crucified Mind", on fa un anàlisi distintiu entre el surrealisme francès i l'espanyol, hi determina que el que els distingeix és: "El fanatisme religiós present a Espanya fins a finals del s XX, absent a França" (Mangini, 2012: 134).

Valeriano Bozal, filòleg hispànic, al seu torn, diria que en el cas concret de Mallo, a més, ella no faria mai art espontani, ni provinent dels somnis, com en el cas dels surrealistes francesos. Maruja Mallo mai creuria en la premissa francesa que dormir i somiar fossin el moment més fèrtil per a l'artista. Estrella de Diego, professora universitària d'Art Contemporani i investigadora espanyola (qui més ha treballat l'etapa emmarcada en el surrealisme de Mallo) opinava en aquesta línia al 2008, que Mallo: "Té una contundent passió geomètrica", aspecte que li ve donada directament per la tradició clàssica de San Fernando i que, segons ella, prova que no era surrealista i amplia la seva tesi amb una declaració de la pròpia Mallo, que confirma en certa mesura al que hem apuntat sobre la relativitat del surrealisme de la pintora: "Sempre pinto d'acord amb les lleis geomètriques que regeixen la naturalesa (...) l'antítesi de la manufactura comercial del surrealisme" (Mangini, 2012: 127).

Amb tot, i encara que ella nega tota relació d'influència, se l'ha seguit emmarcant dins del surrealisme, per la seva proximitat en altres aspectes, que definirem més en profunditat en l'apartat on parlarem de la seva obra en concret.

Adele Robin Greeley, professora d'Art Contemporani i d'Història de l'Art a la Universitat de Berkeley, afirma que “Mallo va conservar en la seva obra fins la guerra civil, cert grau de d'imaginari surrealista” (Mangini, 2012: 166).

De fet, el mateix Valeriano Bozal, assegura que “els surrealistes més importants van ser Miró, Benjamín Palencia i Maruja Mallo” (Mangini, 2012:104).

Per tant, cal que deixem obertes aquestes incògnites: El surrealisme espanyol era concret i diferenciat del francès? I pel que fa a Mallo, seria realment surrealista?

Aquest debat sobre el surrealisme espanyol s'estén fins als nostres dies i tampoc en el cas de Mallo els intel·lectuals i investigadors no es posen d'acord. Eugenio Carmona, catedràtic d'Història de l'art, per exemple, declararia que “quan Mallo va exposar a Madrid al 1928 als vint-i-sis anys (...) es va convertir immediatament en la pintora de la nova generació i del surrealisme. Cap altre artista del moment va suscitar crítiques tan favorables” (Mangini, 2012: 105). Els crítics de Mallo aplaudien la seva originalitat, tal com García Lorca, De la Serna, Ortega y Gasset o Melchor Fernandez (Mangini, 2012).

Al 28 de maig de 1928, Mallo encetaria la seves sèries emmarcades com a surrealistes: “Verbenas” i “Estampas” inspirades en la vida al carrer, en les festes i la convergència de multituds a Madrid (com “flâneur baudelariano”, però amb un canvi d'estil substancial). Aquestes sèries, suposarien un punt d'inflexió en la seva carrera artística. Mallo constataria que: “Revista Occidente (qui li va permetre fer l'exposició) va marcar un punt d'inflexió en la meua vida com a militant d'art-coneixement, obrint-me les portes del món cultural de tres capitals: París, New York i Buenos Aires i tot el continent de parla castellana” (Mangini, 2012: 102).

“Verbenas”, una de les sèries més reconegudes de l'artista, es pot classificar també en el denominat realisme màgic. Margarita Paz, periodista, explica: “És probable que el llibre de Roh sobre el realisme màgic, hagués influït directament en les obres de “Verbenas” de

Mallo, que hauria llegit la versió traduïda al castellà al 1927” (Mangini, 2012: 102). Mallo, però, insistim que mai reconeixeria cap influència i només parlaria dels clàssics com Goya, el Greco, Velázquez o Picasso, com a influències (Magini, 2012).

Ara bé, Juan Manuel Bonet, escriptor i crític d’art al documental: “Maruja Mallo. Mitad ángel, mitad marisco” (2013), afirma: “Maruja Mallo va ser una de les primeres lectores del llibre Realisme Màgic de l’historiador, crític d’art i fotògraf alemany, Franz Roh, (post expressionisme) que es publica al 1927 a la “Revista de Occidente.” En el mateix documental també s’argumenta que: “En el llibre de Roh hi apareix una obra de l’alemany Walter Spies, titulada: “Tiovivo” que guarda relació amb la iconografia de l’artista.”



Walter Spies “Tiovivo”(1927) extret del documental: “Maruja Mallo. Mitad ángel, Mitad marisco” (2013)



Maruja Mallo “Verbenas”(1927) extret del documental: “Maruja Mallo. Mitad ángel, mitad marisco” (2013)

En aquesta època, gaudirà de força repercussió tan mediàtica com crítica; però ja no es relacionaria amb tanta freqüència ni amb Dalí, ni amb Buñuel. La misogínia d'aquest últim, el duria a no apreciar del tot a Mallo i de fet, en les seves memòries hi ha la prova d'alguns prejudicis o idees que tenia i que ens poden induir a pensar que ella no devia ser sant de la seva devoció:

“A Espanya quan jo era jove, no es coneixen més que dues possibilitats de fer l'amor, el prostíbul o el matrimoni. Quan al 1925 vaig arribar per primera vegada a França em semblava extraordinari i fins hi tot de mal gust que un home i una dona es fessin petons pel carrer, també em sorprenia que un noi i una noia poguessin viure junts sense estar casats, era inaudit. Aquestes costums em semblaven obscenes” (Mangini, 2012:86).

Després d'aquestes declaracions, no és difícil d'imaginar la imatge que tindria Buñuel de Mallo i del seva conducta de promiscuïtat, essent una dona. De fet, també parlaria quan va tronar del París al 1927, de les paraules que pensava utilitzar en l'obertura d'una conferència a la Residència d'Estudiants sobre cinema: “Queda obert el concurs de menstruació: Maruja Mallo té la paraula.” (Mangini, 2012:85)

El contacte que va mantenir tan amb Dalí com amb Buñuel seria, com ja hem indicat, molt escàs, però s'aniria relacionant amb figures molt importats de l'avantguardisme, com serien Concha Méndez o Alberti amb qui hi mantindria una relació amorosa molt turbulenta fins al 1930 (Magini,2012).

2.2.6 El “Sinsombrerismo”

Concha Méndez seria al llarg dels anys 20, una de les seves amigues més íntimes. Méndez era una dona de classe adinerada com ella i més endavant tindria un compromís amb la política del país molt important, essent també una altre gran oblidada de la seva època. Totes dues recorrerien Madrid i sortien fins molt tard, tot i les males llengües, sense cap altre companyia. Amb ella va ser amb qui va començar a practicar l'anomenat “Sinsombrerismo” o passejar pel carrer sense barret (símbol de distinció social i fet que era molt criticat entre dones de la seva classe social) (Magini,2012). Entorn d'aquest fet, el passat 2015, es va iniciar a Espanya un projecte crossmedia sota el nom de “Las

Sinsombrero”, amb l'ànim de reivindicar a través de distintes plataformes com la televisió, la ràdio o internet, l'existència i la difusió de les grans dones de la Generació del 27 o aquelles dones d'inicis del s XX que van ser importants per la història d'Espanya. Un objectiu molt en relació al que es pretén, de forma més humil, en aquest treball.

D'aquest projecte n' extraiem una declaració de Maruja Mallo: “Tothom portava barret, era com un pronòstic de diferència social. Però un bon dia, a Federico, a Dalí, a mi i a Concha Méndez, una altra estudiant, se'ns va acudir treure'ns el barret. I en travessar la Puerta del Sol ens van apedregar, insultant-nos com si haguéssim fet un descobriment, com Copèrnic o Galileu. Ens deien *maricons*, creien que despullar-se del barret era una manifestació del tercer sexe” (Maruja Mallo al documental de “Las Sinsombrero”).

En el documental: “Maruja Mallo. Mitad ángel, mitad marisco”, apareix un aclariment de Mallo molt interessant, en referència a aquest tema: “Ens deien *maricons*, perquè s'entén que creien que treure's el barret era com una manifestació del tercer sexe.”

Així, veiem que el “Sinsombrerismo” era vist com a tendència provocativa i transgressora. Mallo expressaria també: “La gent pensava que érem immorals, com si no portéssim roba i poc faltava perquè ens agredissin pel carrer”. (Mangini, 2012: 80)

En el mateix documental “Maruja Mallo. Mitad ángel, mitad marisco”, Guillermo de Osoma, historiador d'art i galerista explica que “les Sinsombrero, eren una mica dones alliberadas, feministes però d'una altre manera, a la manera dels anys 20 o 30,”

Mallo i Méndez, doncs, eren practicants del “Sinsombrerismo” i a més, freqüentarien les fires de carrer o les festes que es feien a Madrid i que estarien tan presents a les “Verbenas” de Mallo.

Méndez doncs té un pes important també en aquesta primera etapa pictòrica de l'artista, ja que també acostumava a practicar esport i seria la principal influència de l'altre sèrie de la mateixa etapa "Estampas". A "Estampas" s'hi representen dones esportives i corpulentes molt inspirades en la seva amiga i a "Verbenas", Mallo pintaria a Méndez en l'obra: "La mujer de la cabra". (Mangini, 2012). Ambdues es definiren com a *flâneuses* del Madrid dels anys 20.



"La mujer de la cabra" (1929)
fotografia extreta del diari El País
(11 de juny de 2005)

2.2.7 El naixement de la Generació del 27

A finals dels anys 20, estava declinant ja no només l'interès del classicisme en favor de l'avantguardisme, sinó de tota l'anomenada Generació del 98. Tot i que havien quedat inherents la figura del bohemí de Valle-Inclán i que eren i serien encara molt reconeguts el poeta Antonio Machado i el filòsof i escriptor Miguel de Unamuno, tot apuntava a la necessitat d'una nova generació d'artistes i intel·lectuals (Mangini, 2012).

Amb la celebració del tri centenari de la mort del poeta Luis de Góngora (1561- 1627), naixeria la nova Generació del 27 (1927). L'interès per la poesia pura va decaure també en favor de la tendència avantgardista i també de la poesia nova (Mangini, 2012).

L'escriptor Ernesto Giménez Caballero i el poeta i crític literari Guillermo de Torre fundarien "La Gaceta Literaria", en la que hi col·laborarien multitud de poetes i

escriptors del moment, amb l'objectiu de defugir el *neopopulisme* i el *gongorisme*, buscant una forma espanyola de surrealisme (Mangini,2012).

Els joves de la G27, també consideraven a “Platero y yo”, un conte sentimental que parlava d'un ase i un nen i les crítiques cap a Juan Ramón Jiménez no cessarien, tot i que molts de la Generació del 27 havien estat deixebles seus. Dalí començaria a parlar de Jiménez com a: “El gran putrefacte pelut, Juan Ramón” (Mangini, 2012:114).

Algunes de les obres més representatives de l'època i la Generació serien “poeta en Nueva York” de Lorca, “Espadas como labios” d'Aleixandre i “Sobre los ángeles” d'Alberti (obra que se li ha atribuït una gran influència de Mallo). També amb l'arribada de Buñuel de París en aquells anys i amb les exposicions sobre el cinema d'avantguarda que faria a la Residència d'Estudiants, incentivaria en gran mesura l'interès per les sortides modernes que se li podien donar al cinema (Mangini, 2012).

També cal destacar a Joaquin Torres García, artista i escriptor uruguaià que viuria entre Espanya i França, juntament amb l'escultor i pintor d'Alsàcia Hans Arp i el també pintor Pierre Mondrain; que fundarien a París el Cercle et Carré (grup d'artistes abstractes) el qual exerciria una enorme influència en artistes de Barcelona i Madrid a través de les seves teories constructivistes. A Madrid s'hi celebraria també al Jardín Botánico una exposició de “Pintura y Escultura de Residentes Españoles en París”, organitzada per la Societat de Cursos i Conferències de la Residència d'Estudiants, entre els quals hi hauria Dalí. A partir d'aquest moment iniciaria la Generació del 27, oblidant la figura femenina que encara avui, no ha estat afegida (Mangini,2012:118).

L'últim gran factor de solidificació de la transformació generacional, seria també la mort del pintor uruguaià Rafael Barradas (1929) qui havia estat una influència avantguardista de gran notorietat. Aquí comença el que Shirley Mangini, anomenaria “el final de l'era barradas”, i seria el moment també d'aparició d'algunes mutacions que acabarien, finalment, amb la pèrdua d'importància de la Residència d'Estudiants com a nucli cultural de l'avantguarda espanyola. Eugenio Carmona assenyala com a “nous punts focals” del 1929, l'Escola de Vallecas, formada per un nou grup de surrealistes, encapçalats per l'escultor Alberto Sánchez Pérez i el pintor Benjamín Palencia. Mallo

tindria una aproximació molt forta a aquesta escola i, fins hi tot, arribaria a admetre abans influències de l'Escola de Vallecás, que no pas del surrealisme en sí, o del surrealisme francès (Mangini,2012).

2.3 El pas cap a la II a República Espanyola

L'alternança, sabudament a base de trampes electorals, entre els Liberals i Conservadors feia posar cada cop més en crisi l'estabilitat borbònica, que passaria per 13 governs diferents entre 1917 i 1923. (Sàpiens.cat)

Aquesta inestabilitat acabaria amb el cop d'estat, consentit per Alfons XIII, de Primo de Rivera i amb el consegüent inici de la dictadura. Rivera no sabia gestionar els fronts econòmics de crisi i aquest factor, unit a l'oposició política a la dictadura, farien acabar de caure el govern amb l'arribada del 1929, amb el crack del 29 i la consegüent gran crisi econòmica. El rei havia perdut tota la credibilitat, però es mantindria a la monarquia, mitjançant eleccions per donar sensació de progrés. Ara bé, en les eleccions de 1931, que en el fons eren una espècie de plebiscit sobre si la monarquia era o no acceptada, va acabar en un triomf de la República (Sàpiens.cat).

Les ciutats més importants eren republicanes i encara que aquell plebiscit no era sinònim de canvi de govern, el 14 d'abril de 1931 es va començar a proclamar la República i Niceto Alcalá – Zamora cap del comitè revolucionari, proclama la II República Espanyola des del balcó del Ministeri de Governació. Aquell mateix dia, Alfons XIII s'exilia per donar pas a aquell nou govern, emmarcat dins del període espanyol de més progrés social viscut fins aleshores (Sàpiens.cat).

Al 1928, poc abans de la proclamació de la República, Mallo començaria a pintar una nova sèrie de pintures que descriurien en certa manera la situació convulsa d'aquest moment històric i seria l'inici d'una nova etapa de pintura que deixaria enrere el surrealisme i s'encaminaria cap a l'Humanisme reivindicatiu en pro de la República i en contra de l'Església. És especialment interessant, perquè aquesta etapa seria l'única en que Mallo mostraria trets de caire político-social en la seva pintura (Mangini,2012).

En aquest moment, amb el crack del 29 a Espanya s'estava produint una desintegració econòmica i també política de la dictadura de Rivera i també, com hem explicat, la monarquia d'Alfons XIII s'esmicolava a marxes forçades. (Sàpiens.cat).

Hi havia força manifestacions de tipus estudiantil i la ideologia d'esquerra s'estava estenent a la població (especialment el socialisme), reclamant renovació pel que fa a la reforma agrària, la llibertat de credo, de premsa, laïcitat en l'educació i l'extensió generalitzada d'aquesta. En aquest context, la implicació d'artistes i intel·lectuals i la seva vinculació amb partits d'esquerra eren més habituals que en èpoques anteriors. Potser per aquest motiu Mallo també es manifestaria com a republicana; entre d'altres coses per les demandes de deixar enrere l'estacament conservador (putrefacte als seus ulls i als dels surrealistes) i el reclam de la democràcia. Aquesta creença també aniria acompanyada d'un odi d'aquests grups a l'Església catòlica i que acabaria amb una sèrie d'incendis a les esglésies i amb manifestacions populars marcadament anticlericals (Mangini,2012).

D'aquí neix la sèrie "Cloacas y campanarios" en la que Mallo hi esbossaria la descomposició del moment: Madrid morint per donar pas a un nou període. "La pintora observaria (...) matèries putrefactes (excrements, cendres, fòssils), màquines de guerra i militars que també desapareixerien" (Mangini, 2012: 133)



Maruja Mallo y Josefina Carabias amb l'obra "Antro de fósiles", 1931 de la sèrie "Cloacas y campanarios." (foto extreta del blog de cultura artística "El rincón del arte")

Maruja Mallo i els surrealistes veien, com hem explicat amb anterioritat putrefacció en tot allò anclat al passat: tant l'església, com el militarisme o el govern monàrquic, però especialment: "Mallo considerava a l'església insidiosa i la principal causant dels problemes d'Espanya, anomenant-la Màfia Santa" (Mangini, 2012: 133)

Havard explicaria que "la cristiandat aspira a la negació del cos, a allò espiritual i net. Reivindicar els excrements es reivindicar el cos i la seva tendència efímera, en total contraposició amb la reivindicació de crist" (Mangini, 2012: 137). Sembla que Mallo s'elevava per damunt del concepte que el catolicisme li atribuïa al cos, considerava la sexualitat un hàbit natural, encara que als homes del seu temps els produís un sentiment de vergonya, que era el que esperava d'ells l'Església. Mallo sembla que troba absurda l'equació cos= pecat.

A partir d'aquest moment, es parla de l'art de Mallo com a profecia. Molts crítics entendrien a "Cloacas y campanarios" com l'explicació profètica de la mort de l'antiga monarquia i el naixement de la nova República; però després també de la guerra civil i l'horror que en succeiria. Es parlaria de la "naturalesa apocalíptica" d'aquesta sèrie de pintures", però cap consideraria a Mallo com a una artista genial (Mangini, 2012:138).

Aquesta sèrie d'obres d'art no tindria la repercussió merescuda, fins a la seva arribada a París al 1931 (els motius els argumentarem en profunditat al punt 3 on analitzarem les seves obres més rellevants de cada període i els seu recorregut com a artista).

2.4 La Segona República

La Segona República (1931-1936) va suposar una gran època per a l'emancipació de la dona, degut a una sèrie de factors, estudiats sociològicament, que s'ha determinat que afavoreixen l'equilibri de poder entre homes i dones al llarg de la història contemporània d'Espanya.

1. Tenir un accés igualitari a l'educació.
2. Matrimonis voluntaris i la possibilitat de divorciar-se.
3. Igualtat d'oportunitats en l'exercici l'aboral i ocupacional.
4. Viure en una context en que es posi més valor al coneixement que la força física.
5. Tenir la possibilitat d'associació (democràcia) com per exemple les associacions de dones (avui, per exemple, xarxes socials de dones en el cas de les Primaveres àrabs).
6. Viure en un context social que reconegui per a tots i sense distincions la ciutadania de ple dret i amb una constitució que penalitzi la violència i la dominació i que protegeixi la democràcia, per preservar alts llindars de justícia i pau social (Alejandra Val Cubero, 2013: 691).

La Constitució de 1931, significaria un avenç molt notable per Espanya, tan en drets com en llibertats. Comprendria, entre d'altres fets, el sufragi universal, la Llei del divorci i l'acceptació del matrimoni civil. “El rebuig també de la devoció eclesiàstica i la relació directe d'aquest fet amb l'endarreriment d'Espanya, duria al 1932, a l'afirmació de l'estat com a laic” (Alejandra Val Cubero, 2013: 633).

En concret, l'1 d'octubre de 1931, es va materialitzar el dret al sufragi universal i el 12 de març de 1932, les Corts van aprovar la Llei del divorci. També al juny d'aquest mateix any, s'aprovaria la Llei del matrimoni civil. Totes evidentment, comptarien amb l'oposició de l'Església catòlica (Fernando Álvarez-Uría, 2013).

Aquestes conquestes serien històriques i per exemplificar el valor d'aquells guanys de La República, cal remarcar per exemple, que la Llei del divorci, que posteriorment seria derogada per Franco al 1939, no tornaria a aprovar-se fins al 1981. D'altra banda també: “La conquesta del dret al vot femení, indiscutiblement constitueix el moment d' entrada

de les dones en el camp polític. Aquest fet va ser d'una dificultat explícitament intensa a l'època, ja que hi havia reticències entre els diputats progressistes i socialistes, que dubtaven sobre el conservadorisme femení i la seva possible inclinació al vot monàrquic, degut entre d'altres arguments, a la seva falta de bagatge polític. Però també hi havia argumentacions, evidentment, de tipus misogin” (Fernando Álvarez-Uriá, 2013: 637).

Evidentment, políticament Espanya s'estava modernitzant, però calia reeducar la misogínia inherent a la immensa majoria de la població. En el cas de Madrid, on vivia Mallo, tal com afirmen la sociòloga Julia Varela Fernández i el politòleg Ángel Juan Gordo López, la misogínia es reflectia també entre els intel·lectuals amb els arguments entorn de teories científiques (com el determinisme biològic explicat anteriorment, molt defensat per Ortega i Gasset) usades per donar credibilitat a la incapacitat femenina per tot allò que no fos la tasca que se li havia estat històricament assignada. Segons Fernández i López : “ Les tesis sexistes coexistien amb el racisme i el darwinisme social, fins i tot eren compartides per alguns representants dels grups menys conservadors. En general, seguia dominant l'estereotip que les dones estaven destinades a la cura de la casa i a la procreació, mentre que els homes estaven destinats a conquerir i a recrear el món, en suma, a ser els protagonistes de la història” (Julia Varela Fernández, 2013: 615).

Evidentment, el paper preponderant de la religió havia tingut molt a veure amb aquesta misogínia enrarida. En aquesta línia, s'han concretat sociològicament: “ Tres grans barreres contra la igualtat: la misogínia de la religió cristiana, els codis legislatius que clausuraven a les dones en un estatut de minoria i les teories mèdic - científiques que identificaven als homes amb la raó i les dones amb les passions” (Fernando Álvarez-Uriá, 2013:634). D'aquestes tres barreres, n'hem treballat anteriorment les dues últimes premisses i ara abordarem especialment la misogínia de la religió

L'Església catòlica representava una organització que pertanyia a una construcció política i social antiga, que ja no s'adheria a les necessitats socials i polítiques de la República i que seria posada en qüestió d'una forma que mai abans havia estat possible, fins hi tot, des de la pròpia població. A més, l'Església com a institució és estrictament jeràrquica, antidemocràtica en aquells temps i en el cas de la dona, es defensava fervorosament la seva reclusió a l' “arquetip de la perfecta casada: mare de família

abnegada, verge i màrtir” (Fernando Álvarez-Uría, 2013: 634). Per tant, es creia que aquests havien estat molts dels motius pels quals Espanya havia quedat enrederida.

En resum, les tres grans barreres contra la igualtat esmentades, començaven a ser posades en dubte en favor de buscar l'equilibri entre homes i dones i l'avenç d'Espanya cap al progrés. És molt important apreciar també, que s'estava caminant cap a la recerca de les premisses sociològiques que hem expressat que fomenten la igualtat i que, per contra, es volia deixar enrere les que hem determinat que són tres barreres contra la igualtat.

També cal destacar que la vida associativa femenina creixeria exponencialment i es van crear noves associacions de dones. Alguns exemples en serien: “L'Associació Femenina d'Educació Cívica (1931), que arribaria al centenar de membres, l'Associació de Dones Antifeixistes (1932), d'ideologia associada al Partit Comunista, i poc després, també es crearia Dones Lliures, d'ideologia més anarquista” (Julia Varela Fernández, 2013: 618).

També cal esmentar la importància que van tenir els clubs i ateneus en aquesta vida associativa, entre ells l'Ateneu de Madrid, tal com revistes o articles de diari escrits i publicats per dones i molt sovint, dirigits a dones, així com les diferents revistes dirigides i editades per dones. S'aniria teixint una xarxa d'associació femenina que “des de la filosofia, l'art, l'educació i la literatura, van contribuir a la formació d'una societat diferent, en promoure la incorporació de les dones a l'educació universitària, al treball extra domèstic i a la vida pública democràtica” (Julia Varela Fernández, 2013: 619).

En aquest període de la història espanyola, és en el que Mallo i moltes altres dones artistes, tindrien una situació més favorable per poder viure del seu art, ja que el context, com hem argumentat i com estem argumentant, és molt descriptiu de l'èxit o el fracàs de la dona artista.

Per afirmar-ho, ens basem en les variables clàssiques de Bourdieu que hem exposat anteriorment: “Família, escola, grup d'iguals, feina, entorn rural o urbà i les formes existents d'entendre el món i la política.” A Mallo, en aquest cas, l'acompanyaven totes les variables: tenia una família influïda sobretot pel krausisme patern (per tant, que els ensenyava a qüestionar-se la realitat de l'entorn i que els fomentava la llibertat de decisió) i que la recolza en els seus estudis, el seu grup d'iguals (tant masculins com femenins) eren artistes de classe adinerada i, alguns d'ells, amb molta influència social.

Rere seu, comptava també amb l'aval de l'academicisme del moment i vivia en un entorn urbà en expansió, de tendència progressista, lliberal i laic (tot i la misogínia reticent). Així, en aquest context, aconseguiria ser autònoma i viure del seu art.

Tal com hem explicat en l'anterior punt del treball, en aquesta època era molt usual que els artistes i intel·lectuals prenguessin posicions polititzades en la seva obra. En el cas de Mallo, tan ella com la seva obra es polititzaren en favor de les creences de la República i els seus pressupòsits: en favor de l'educació de la població i en contra, amb un odi exacerbat, de l'Església (Alejandra val cubero, 2013: 692).

2.4.1 L'obra de Mallo amb implicació política

Ja hem introduït la sèrie de "Cloacas y campanarios" com a preludi de la Segona República, i la politització en la figura de Mallo. A part de la tendència surrealista a rebutjar l'Església i de l'estancament del govern, és probable que Mallo tingués aquesta faceta republicana degut també a la influència krausista del pare que hem explicat. D'aquesta manera, encetem un període en que Mallo, tan per activitat laboral com per ideologia, es convertiria en una fervorosa defensora de la República, entesa com a defensora de llibertats i de l'educació de les masses i pel que fa a l'art, faria un salt cap a l'humanisme i deixaria més enrere la seva etapa "surrealista" (Mangini,2012).

Mallo, amb intenció de treballar per a l'educació del poble (d'acord amb els ideals republicans) participaria en el grup teatral ambulant: La Barraca (1933), dirigida i fundada per Lorca, juntament amb l'escriptor, director de cinema i escenògraf, Eduardo Ugarte. Aquest grup teatral, format majoritàriament per actors universitaris, tenia com a objectiu contribuir a la familiarització del poble rural amb el teatre clàssic. La primera contribució de La Barraca seria interpretar a Madrid: "La vida es sueño" de Calderón de la Barca (Mangini,2012).

Una altre tasca important que realitzaria Mallo en pro de l'ensenyança que preconitzava la República, va ser fer de mestre. Mallo donaria classes a "l'institut escola" de Madrid, fundat amb la intenció d'expandir la secularització de l'ensenyament i també a la Residència d'Estudiants (Mangini,2012).

En aquesta línia, al 1934 faria oposicions per exercir com a professora de dibuix i seria destinada a: “El Insituto de Segunda Ensenyança d’Arévalo”, una petita població de Castilla La Vieja. En el llibre biogràfic de Mallo, escrit per Shirley Mangini, es fa moltes referències a l’estil d’ensenyament de Mallo, que defugia absolutament la praxis ortodoxa. En paraules del crític Antonio Otero Seco, en un article periodístic: “Maruja Mallo haurà incorporat a l’ensenyança oficial el seu desdeny per uns mètodes estèrils (...) Pels qui admirem a Maruja Mallo seria d’extraordinari interès conèixer els resultats” (Mangini,2012:172).

Segons sembla, el seu ensenyament educatiu es traslladaria fora de les aules, on no abandonaria la seva actitud excèntrica, la qual l’havia caracteritzat fins llavors. Mallo sempre aniria de l’Hotel Jardín, on vivia, fins a l’institut en bicicleta i amb pantalons curts. Si ja era difícil veure a una dona en pantalons als poblets petits, no és difícil d’imaginar la provocació que deuria ser, si a més, eren curts. Segons explica Mangini, l’avenç de les gran metròpolis durant la República mai seria comparable al dels poblets petits. A més, sembla ser que Mallo, una gran defensora de la modernitat, avorria tant l’austeritat d’Arévalo com la religiositat que allà es vivia, encara, molt fervorosament. A tall d’exemplificar el seu rebuig i ànim provocatiu cap a aquelles costums tancades, Mangini ens explica la següent anècdota sobre Mallo:

“Aquell ambient hostil, accentuava el seu esperit de rebel·lió. En un acte provocatiu un dia mentre se celebrava la missa major, va entrar amb la seva bicicleta a l’Església de San Miguel, va recórrer el passadís central i va donar una volta entorn de l’altar i va sortir de nou davant la mirada d’estupefacció dels fidels” (Mangini,2012:172).

En referència a aquesta anècdota, la pròpia Maruja Mallo, al documental al que fem referència de forma recurrent: “Maruja Mallo.Mitas ángel, mitad marisco.” (2013), explica que “un bon dia, quan anava a donar classes, la meva bicicleta es va desviar i va entrar en una missa solemne. Vaig entrar fins a l’altar major i vaig sortir amb tota calma. Va ser llavors que les beates em van veure com un àngel.”

També és molt important destacar que Mallo començaria en aquesta època (poc abans de l’inici de la Guerra Civil), a treballar amb les anomenades “Misiones Pedagógicas”,

un dels projectes de la “Institución de Libre Enseñanza (ILE)” a Galícia, més ambiciós de la Segona República. L'objectiu d'aquest projecte era equilibrar les evidents diferències culturals entre el camp i la ciutat amb: “Biblioteques circulants, presentacions de pel·lícules, exposicions de reproduccions artístiques, representacions d'obres de teatre i patrocini de concerts. La majoria no havien vist mai el cinema, ni contemplat obres d'art i eren pocs els que havien llegit un llibre” (Mangini, 2012: 203)

Tornaria a viure definitivament a Madrid al 1934, època ja de perill per a la democràcia de la Segona República.

2.4.2 París

Cal destacar, com a època anterior a la seva etapa com a mestra, un període d'un any en el que Mallo viuria a París. Al 1931, just iniciada la Segona República, presentaria “Cloacas y campanarios” a l'Exposició d'Arquitectura i Art Contemporani de l'Ateneu, a San Sebastián i també a la Segona Exposició d'Artistes Ibèrics a la mateixa ciutat. Cap a aquesta època col·laboraria per primera vegada en diverses revistes com Revista de Occidente, Alfar, Meseta, Noreste y La Gaceta Literaria, entre d'altres. Veiem doncs, que gaudiria d'un cert èxit, tan artístic com intel·lectual, probablement impulsat dins les limitacions, pels nous ideals de la República. Degut potser en certa mesura, a aquest èxit, rebria una beca del govern (1931) per estudiar escenografia a París durant 6 mesos, que després allargaria fins al 1932, gràcies a una altra beca concedida per la Junta d'Ampliació d'Estudis (Mangini, 2012).

Maruja Mallo arribaria a París el 23 d'octubre de 1931 i s'enduria amb ella pintures de “Verbenas” i de “Cloacas y campanarios” (Mangini, 2012). París seria per a ella un alliberament molt important i volaria molt més enllà del que hauria pogut a Espanya. Viuria sola per primera vegada i a més, no va trigar en “causar sensació” (Mangini, 2012: 157).

Es relacionaria amb grans artistes del moment: “ El pintor polac Louis Marcoussis (1878-1941) i amb els artistes Jean y Valentine Hugo. Freqüentaria les residències de Picasso, el poeta xilè Vicente Huidobro i també a les tertúlies a les que també assistien Dalí i Miró. Encara que no hi ha proves de que mai veiés al seus excompanys Dalí, ni

tampoc a Buñuel que també vivia a París, ja que cap d'ells dos parla d'ella en les seves memòries" (Mangini,2012:157).

També coneixeria a París als surrealistes francesos: " Louis Aragon, Hans Arp, Giorgio de Chirico, Benjamin Péret, Max Ernst, René Magritte, Vassily Kandinsky, Paul Éluard i a André Breton. També escriuria sobre ella, Jean Cassou amb el polac Waldemar George i coneixeria al gran teòric uruguaià Joaquín Torres-García" (Mangini,2012:158).

S'envoltaria doncs, dels grans del moment que li atorgarien un gran reconeixement tant de la sèrie de "Cloacas y campanarios" com de les anteriors series "Estampas" i "Verbenas" i, gràcies a les seves relacions també amb Breton, Miró, Picasso, Aragon, Arp i Magritte, va poder exposar fins a disset obres especialment de "Cloacas y campanarios" a la galeria del surrealista francès Pierre Loeb (a la que al 1925 s'hi havia fet la primera exposició surrealista col·lectiva). Shirley Magini, afirma que seria en aquest moment, en que s'iniciaria el traspàs total que ja havia iniciat amb "Cloacas y campanarios", deixant del tot la vitalitat i el color de les sèries de "Verbenas", cap al nou humanisme. Els qui han estudiat la seva obra creuen que aquest canvi d'estil, sobretot de color (de la brillantor i color viu a la opacitat i la foscor) podria ser, com hem explicat, un preludi del que vindria a Espanya, acabada la Segona República (Mangini, 2012).

Gràcies a aquesta exposició, els surrealistes francesos la van acollir com a una més del grup: "Jean Cassou, qualifica la sèrie d'extraordinaris mals sons que procedeixen de l'Espanya brutal i injuriosa que ens han donat a conèixer els films de Buñuel" (Mangini,2012: 159)

Després d'aquesta experiència, ja no trigaria a tornar a Espanya, però es transformaria en una pintora diferent. Com hem dit, publicaria en vàries revistes i especialment, cal destacar que a les revistes: "Noreste" i "Las cuatro estaciones", s'atreveria a redactar-hi les seves teories sobre escenografia. Mai abans s'hauria atrevit a parlar sobre teoria d'art, però tal com molt bé expressa Mangini: "No hi ha dubte de que l'experiment de París i el contacte amb escenògrafs, havia induït una major confiança a l'artista i aquella va ser la primera vegada que s'atreveria a parlar de les seves teories sobre art"

(Magini,2012:159). Ara bé, absolutament mai parlaria del surrealisme des d'una perspectiva feminista, a diferència de les artistes Remedios Varo o Frida Kahlo (Mangini, 2012).

La raó per la qual va decidir tornar a Espanya on el seu reconeixement, tot i que gens menyspreable no tenia comparació amb el de París, no se sap del cert. El marxant d'art de Picasso, Paul Rosenberg, li havia ofert un contracte per dos anys que rebutjaria, segons Gómez de la Serna, per no encadenar-se a París. Encara que els crítics l'adoraven i que el surrealisme havia estat la seva porta d'entrada als cercles d'artistes del moment, quan va tornar a Espanya seguiria, com hem explicat, cap a un tipus d'art més humanista, amb obres com: "Sorpresa del trigo", emmarcada dins la sèrie marcadament republicana: "La religión del trabajo", que enaltien el treball al camp i tot allò relacionat amb la cultura popular, fins hi tot els materials que utilitzaria serien objectes corrents (Mangini,2012).

"Mallo va valorar l'art popular, va ironitzar contra els poders de la jerarquia eclesiàstica, militar i política, i va recolzar els pressupostos de la República" (Alejandra Val Cubero, 2013: 695).

El pintor i crític d'art argentí, Julio E. Payró, explica aquest abandonament surrealista per donar pas al nou humanisme, com a una estreta relació entre l'obra de Mallo i el nou govern, que hem explicat anteriorment: "Parla d'una fusió entre l'artista i la nació" (Mangini,2012:161).

Al 1932, moriria també el seu pare, que per a ella havia estat un gran mentor i tornaria a viure amb la seva família, tot i que conservaria la seva independència i freqüentaria tertúlies marcadament masculines: El "Mirlo Blanco", presidida per Pío Baroja a casa seva, "El Gato Negro" de qui en duia el timó Azorín, la reunió de "Correos Beer House, que era del domini de Neruda i altres (Mangini, 2012). La mort del pare, podria haver estat un dels motius de la tornada de Mallo a Madrid.

2.4.3 L'última etapa de Mallo abans de l'esclat de la guerra civil

El 1936, seria un any especialment fructífer per a l'artista. Encara que no tindria el reconeixement de París, exhibiria dues pintures de la sèrie “Verbenas” i dues de “Cloacas y campanarios” a l'exposició d'Art Espanyol Contemporani. Aquest mateix any, també seria escollida per exposar en una exposició surrealista internacional a les New Burlington Galleries de Londres i el grup català ADLAN Amics de l'Art Nou, fundat el 1932, va presentar una exposició en la que hi apareixien algunes obres de Mallo corresponents als anys 30. Aquestes obres, ja de tipus totalment humanista, com ja hem insinuat en l'anterior apartat, van generar molt d'escepticisme entre els crítics (Mangini, 2012).

La crítica d'art Margarita Nelken observa que aquestes pintures no són tan transcendents com les anteriors obres de Mallo (com “Verbenas” o “Cloacas i campanarios”), però aclareix que això responia a: “ La pròpia necessitat de constant canvi de Mallo i al seu desig de superar-se mitjançant la innovació” (Mangini,2012:199). Sabem que al llarg dels anys, Mallo mai voldria ser emmarcada en cap estil pictòric i al llarg de la seva vida encara aniria canviant molt més d'estil.

E. Jiménez Placer també fa referència a les noves peces com: “De pobríssima producció, exculpan l'obra de Sorpresa del trigo” (Mangini,2012:199).

Shirley Magini, en aquest sentit argumenta: “El nou humanisme de Mallo potser era massa socialista per aquells que no compartien aquesta ideologia. Els crítics ja no veien com a moderna l'obra de Mallo, perquè usava materials corrents” (Magini,2012:200). També afegeix que se sabia que Maruja estava afiliada al “Sindicato de Artistas Plásticos” des del 1931, ja que la imparcialitat era molt difícil de trobar en cap artista o intel·lectual de l'època, però evidentment influïa (Mangini, 2012).

Poc abans de que iniciés la guerra civil al 1936, com ja hem explicat amb anterioritat, Mallo era a Galícia realitzant el projecte pedagògic republicà de la “Institución de Libre Enseñanza (ILE)”. Va ser en aquest moment, quan es produiria l'assassinat de José Castillo, tinent de la Guàrdia d'Assalt i quan es produiria també l'assassinat de Calvo

Sotelo per part de l'esquerra, eix sobre el qual girarà l'esclat de la guerra civil; ja que el cop orquestrat per la dreta no tindria l'èxit immediat esperat (Mangini,2012).

2.5 El que suposaria la guerra civil i el posterior franquisme per la dona i per als i les artistes i intel·lectuals de la Segona República

Al 19 de juliol de 1936, les tropes insurgents arribarien a Madrid i Barcelona, les dues ciutats resistirien gairebé tres anys, però es paralitzaria tot l'avenç social i cultural viscut (Magini,2012) .

Aquest moment concret, enganxa a Mallo a Galícia treballant, com hem explicat en les “Misiones Pedagógicas”. Allà s'amagaria a casa d'uns familiars; ja que se sentia en perill per estar realitzant aquell projecte pedagògic de la República. Finalment, va poder desplaçar-se a Portugal a través de la ciutat fronterera de Tuy (prenent amb ella “Sorpresa del Trigo”), des d'on viatjaria cap a Buenos Aires gràcies a un cablegrama de l'Associació d'Amics de Buenos Aires, que la convidava a participar en una “exposició urgent”. Segons Shirley Mangini, la poeta i ambaixadora Gabriel Mistral, havia mogut els seus contactes per ajudar-la a sortir d'Espanya (Mangini, 2012).

L'escriptor gallec Emilio Xosé Ínsua, explica que després de l'assassinat de Calvo Sotelo: “Maruja va acabar per presentar-se a les autoritats, buscant un pretext per poder abandonar Espanya sense problemes, per no haver de fer-ho de forma clandestina. El pretext va ser aquesta invitació que li arriba d' Argentina i és llavors quan marxa via Portugal, però sense fugir” (documental: Maruja Mallo. Mitad ángel, mitad marisco” 2013).

Ínsua també explica que en aquell moment Mallo tenia una connexió directe a Galícia amb: “Una colònia artística, intel·lectual i periodística gallega, que pertanyia a la generació de les avantguardes i que col·laborava activament amb revistes d'esquerra republicana com: Eduardo i Rafael Dieste, Otero Espandín, Lorenzo Varela” (documental: Maruja Mallo. Mitad ángel, mitad marisco” 2013). També comenta que precisament era amb aquest grup amb qui col·laboraria en les missions pedagògiques republicanes i que en aquella època tenia una relació sentimental amb Alerto Fernández

Mezquita: “ Un sindicalista d’ Ourense que va introduir a Maruja als cercles socials del trotskisme a Galícia” (documental: Maruja Mallo. Mitad ángel, mitad marisco” 2013). Per tant, és evident que la seva posició política era extremadament compromesa.

El 9 de febrer de 1937 Mallo arribaria a Buenos Aires en un vaixell de vapor anglès “ l’ Alcántara”, provinent de Southampton (Mangini, 2012).

Un any més tard, Mallo encara no defugiria les arrels polítiques que havia deixat a Galícia i al 1938, narraria a “La Vanguardia”, l’experiència viscuda sota el títol: “La verdadera historia de la realidad de Galicia”, on s’explica el que els passava als gallecs republicans: “Els falangistes duen a la mà una creu i en l’altre una pistola que descarreguen en el moment en que accedeixen a agenollar als treballadors, preguntant-los si creuen en Déu. Maten així a molts mestres, obrers i metges” (Mangini, 2012: 205).

Mallo explicaria també que els presos republicans morien de gana a les presons: “Famílies que porten menjar a parents tancats en presons i els deien que no necessitaven menjar més” (Mangini, 2012: 205). També expressaria: “La brutalitat amb la que tiraven els cadàvers al mar o en camins”. Segons ella, Tuy era: “El passeig de la mort” (Mangini, 2012: 205).

Segons la periodista gallega Carme Vidal i autora del llibre “Maruxa Mallo”: “No va poder suportar el que va significar el cop militar i reacciona contra això. No podia suportar tot aquell horror i aquella tragèdia i no es pot comprendre la seva figura sense comprendre el que va suposar per a ella la ruptura de la guerra. És una ruptura biogràfica, artística i vital ” (documental: Maruja Mallo. Mitad ángel,mitad marisco” 2013). També afegeix que “la crònica que ella envia a la Vanguardia és en definitiva, el seu compromís cap a aquells que vivien el cop militar del 36 i evidencia una estreta relació amb els represaliats gallecs” (documental: Maruja Mallo. Mitad ángel,mitad marisco” 2013).

L’exili, tot i el dolor pel que deixava, duria a Mallo a poder-se desenvolupar com a artista creadora molt més del que hauria pogut si s’hagués quedat a Espanya. Amb la seva marcada tendència republicana, hauria pogut ser assassinada o relegada a un rol empetitit per la ideologia del posterior franquisme. Tal com exposa Alejandra Val

Cubero : “Durant aquells anys, va viatjar, va exposar i va donar conferències a tot Sud-Amèrica i Estats Units i va viure per l'art i gràcies a l'art, a través de la venda de les seves obres i dels ingressos dels seus llibres, premis i conferències” (Alejandra Val Cubero, 2013: 685).

Una de les grans pèrdues a Espanya va ser l'estacament dels avenços de la dona a partir de la guerra civil, començant el que sociològicament s'anomena la funció: “progressiva-regressiva” que acabaria, en el franquisme, abolint tots els avenços produïts durant la Segona República i retornant la dona el seu clàssic rol d'esposa obedient, mare i cuidadora de la llar. La possibilitat d'associacionisme femení, evidentment, també va quedar reduït a cendres. Tots els factors sociològics que hem determinat que afavoreixen a un equilibri entre homes i dones, serien derruïts un per un en el que seria aquesta **regressió** del paper de la dona. El Lyceum Club Femení de Madrid, una associació molt important de dones que havia funcionat des de 1926, va tancar les portes a partir de la Guerra Civil per convertir-se en el franquisme en la seu de l'anomenat “Cercle Medina”, on en reunien la Secció Femenina de Falange. La Secció Femenina falangista, tindria una la funció específica de retornar a la dona al seu històric rol, a través d'una sèrie de tasques com: “Labors, puericultura, balls regionals i cuina” (Alejandra Val Cubero, 2013: 685).

Tal com molt bé exposa Val Cubero: “Enrere quedarien els debats, les lectures, els viatges i les accions culturals i socials d'aquest grup d'intel·lectuals que van veure fer callar les seves propostes amb l'exili i la memòria va romandre oculta durant els anys que va durar la dictadura” (Alejandra Val Cubero, 2013: 684).

Així, l'anomenat “renaixement cultural”, acaba se'ns dubte amb la guerra. Els intel·lectuals i artistes implicats, l'avantguarda a la que formava part Mallo, i que estava molt polititzada; es van dispersar lluny d'Espanya per salvar la vida i els que no, van tenir un trist desenllaç. Madrid, en aquell moment la ciutat que volia assimilar-se a París, es va convertir en: “Zona de guerra, amb trinxeres, cues per aconseguir menjar i soldats per totes bandes. Les sirenes d'alarma i els bombardeigs havien començat i les estacions de metro ara eren refugis. Madrid mai recuperaria la República, ni molts dels seus personatges culturals importants.” (Mangini,2012:207)

En el posterior franquisme es van desmantellar directament, totes i cadascuna de les variables sociològiques que es determina que ajuden a treballar per a la igualtat. Comprovem per tant, el que hem argumentat en la introducció del treball, el progrés de drets femenins no és lineal sinó que experimenta avenços i retrocessos.

La llibertat que poc a poc van anar assolint les dones de l'avantguarda dels anys vint, ja no seria possible per a les dones artistes formades en època franquista, que trobarien molts més obstacles per desenvolupar-se artísticament. Amalia Avia, per exemple, que també es formaria en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, però en època franquista, toparia amb una misogínia duplicada a la que havien trobat a l'acadèmia les dones als anys 20. Un dels factors implicats directament en l'increment d'obstacles misògins, seria el retorn del pes de l'Església (tan en la moralitat general, com en les lleis i també cal afegir a la situació general, els problemes econòmics resultants de la Guerra Civil) (Mangini,2012).

Les lleis laborals, al seu torn, serien totalment discriminatòries per a les dones i la tradició seria posada en valor a l'Acadèmia d'Art, dificultant enormement l'accés de la dona a l'art i en més mesura, a l'ensenyament d'aquest art (tornem al concepte de dona coma no creadora ni d'art, ni de teoria de l'art). Pintar per a la dona tornaria a quedar relegat a un aspecte d'entreteniment, doncs elles no podien ser genis creadors (Alejandra Val Cubero, 2013).

D'entrada la premissa d'igualtat educativa ja quedaria fracturada en el franquisme, doncs: “ La institució eclesiàstica va articular un sistema educatiu que va dificultar la formació intel·lectual de les dones, amb uns plans d'estudi diferenciats en el qual destacaven cursos de puericultura, llar i economia domèstica, per tal de preparar-les per al paper de mares i esposes” (Alejandra Val Cubero, 2013: 694).

Pel que fa a l'aspecte legislatiu es restabliria el Codi civil de 1889, pel que ja no es permetria el divorci i que representaria un retrocés en els drets de les dones: s'elevaria la majoria d'edat legal per elles als vint anys i: “Se les obliga a obeir al seu marit fins a aquesta edat (Art. 57) a adoptar la seva residència (art. 58), la seva nacionalitat (art. 22) i

atorgar sistemàticament a l'espòs l'administració dels béns conjugals (art. 59)” (Alejandra Val Cubero, 2013: 694).

D’altre banda, l’associacionisme femení, havia estat molt important per l’apoderament de la dona artista, doncs no només comprenia la pinya que feien totes les sòcies, sinó les relacions i xarxa que establien per ajudar-se entre elles; aconseguint-se mútuament espais on exposar o clients potencials. A la resta d’Europa i a Estats Units l’associacionisme d’artistes femenines aniria progressant: a França sorgiria la Union des Femmes Peintres et Sculpteurs (1882), a Londres la Society of Lady Painters (1857) i a Alemanya, la Verein der Berliner Künstlerinnen amb més de 1000 associades a la dècada de 1930. Cap d’aquestes associacions: “No troba la seva contrapartida a l'Espanya dels anys quaranta i cinquanta, i caldrà esperar fins als anys seixanta per als primers indicis d'associacionisme femení a Espanya” (Alejandra Val Cubero, 2013: 695).

En termes de llibertat: després de la guerra l’estètica d’avantguarda del 20 i 30 seria prohibida a Espanya. La filosofia sobre art en els primers temps de la dictadura, es resumien en un art que havia de ser el reflex de l’home i per sobre de tot, de l’Estat i de la política estatal. Els ideòlegs d’aquest art es limitaven a fer teories que servissin per atacar “els rojos” i contenien l’enaltiment de símbols feixistes i catòlics. Ortega y Gasset i el crític d’art Eugeni d’Ors, per exemple: “Consideraven caòtic, deshumanitzat i fruit de ments desequilibrades tot l’art modern” (Mangini,2012:246).

2.6 A l’exili durant el Franquisme

Mallo viuria a Buenos Aires de 1937 a 1964, i al llarg d’aquests anys es relaciona amb l’elit, tan artística com financera i cultural de la capital. Sabem que seria molt ben rebuda a la capital argentina i es parlaria d’ella com a una gran figura de l’art espanyol: “Maruja Mallo (..) considerada en el seu país -i fora del seu país- com la pintora espanyola més notable (...) el seu nom figura al costat de Picasso, Dalí (...) i altres grans mestres de la pintura moderna” (Mangini,2012:208).

Maruja tindria total llibertat per teoritzar sobre art, aspecte que evidentment quedaria relegat als homes a Espanya. Faria grans conferències i exposicions i tindria crítiques

molt favorables. Mangini explica que “podia trobar-se una fotografia de Mallo a tota la premsa del país i tot el que s’escribia d’ella era favorable. El fet que s’atrevis a fer conferències a Buenos Aires, projectava sobre Mallo un nou focus de llum acadèmica, una raresa en una dona que sempre havia fugit de l’academicisme des que va sortir de San Fernando, exceptuant el que havia escrit sobre escenografia durant la Segona República” (Mangini,2012: 212).

Cal constatar que la situació de la dona artista a Amèrica era molt diferent de la resta d’Europa:

“El que diferenciaria Amèrica Llatina d’Espanya, sobretot, seria el paper que havia tingut l’església en les seves economies i indústries i en la seva política. A països com Mèxic la situació política i social era molt favorable al desenvolupament de l’art nacional que desembocaria a un auge de la pintura mural. Aquest fenomen començaria al 1910 amb un manifest per socialitzar l’art, en el que s’aplaudia tan la pintura en cavallet, com els productes intel·lectual i aristocràtics. Mèxic influiria a tot Amèrica” (L. F.Cao,1998 :120).

I pel que fa al paper de la dona artista en concret: “El crític Lucie-Smith (1994), afirma que tindrien un paper més important en la història de l’art llatinoamericà del s XX, que la que van tenir a Europa o a Nord-Amèrica, degut al masclisme en aquests països, que els du a categoritzar les arts com un aspecte femení, mentre que als homes es monopolitzava el paper polític i militar” (L.F.Cao,1998:121).

Aquest fet explica en gran mesura el canvi d’actitud de Mallo, tan pel que fa a l’acostament a la classe aristocràtica, com també al fet que s’atrevis a teoritzar sobre art i davant d’aquesta constatació, és molt important parlar de l’aspecte camaleònic de Mallo.

Reiterem que ella mai havia teoritzat sobre art a Espanya (llevat d’haver parlat en una ocasió sobre escenografia), perquè coneixia molt bé els límits en els quals es podia moure. El gran canvi que experimenta en aquest sentit en exiliar-se ens explica, en certa mesura, que Mallo volia adaptar-se al seu entorn i que la seva lluita d’emancipació era molt individual i que tampoc fracturava determinats límits com la de esdevenir teòrica

d'art. En canvi, a Buenos Aires, on precisament estava ben vist aquest aspecte i que a més donava notorietat a la seva figura, no tindria cap problema per atrevir-se a entrar en aquest nou cercle intel·lectual.

El crític García Carpi observa: "La seva acollida no podia haver estat millor, arribant a relacionar-se amb cercles socials molt elitistes, el que li aportaria crítiques molt dures dels mitjans republicans espanyols" (Mangini, 2012:211).

Mallo deixaria en certa manera enrere el valor que es donava al poble durant la República i voldria relacionar-se amb grans personalitats d'Argentina i també participaria en les tertúlies de "El Tortoni", on hi freqüentava una gran multiculturalitat de persones i d'intel·lectuals de classe alta. A l'octubre de 1937, Maruja faria una conferència titulada: "El procés històric" destinada només als grups d'intel·lectuals, periodistes, artistes i escriptors (Mangini,2012).

Arribada de Buenos Aires, faria un assaig titulat: "Lo popular", que indicava que encara preconitzava els ideals de la Segona República i que parlava de l'educació de les masses i dels esforços de la classe treballadora, però poc després, la seva sèrie: "La religión del trabajo", seria la última que duria per tema l'exaltació d'allò popular i que seria fidel als ideals de la República. Després tornaria a canviar el seu estil pictòric, que ara se centraria especialment en el mar, sota el nom de la sèrie: "Arquitectura Humana" on ja només dos dels 7 olis que formarien part de la sèrie, conservarien la temàtica del camp i el poble (Mangini,2012).

El canvi artístic i ideològic que hem explicat, podria ser degut al trauma que li causaria la guerra civil. Mai voldria respondre preguntes personals o en referència a la guerra durant aquests anys, doncs li causarien molta angoixa. Al 1937, en ser preguntada per la seva infància responia d'aquesta manera: "A mi, que vinc d'escapar de la mort! A mi aquestes preguntes! Quan els meus ulls encara estan veient a nens mutilats, homes assassinats, dones que corren plorant. No recordo res, res pot recordar-se (...) excepte que la meua pàtria s'ofega en la seva pròpia sang" (Mangini, 2012: 214). I altres vegades es limitaria a expressar que tota la seva vida estava en la seva obra.

Durant aquests primers anys després de la guerra civil, Mallo experimentaria canvis sobtats d'humor, podria ser que per trastorn per estrès post traumàtic, encara que mirava d'ocultar-lo en públic (Mangni, 2012).

Mallo, a mesura que anirien arribant notícies de les actuacions dels insurgents als republicans però, si que mostraria en una ocasió una actitud cap a la guerra molt radical, sobretot pel que fa a l'afegiment en el conflicte de Hitler i Mussolini que contribuirien a la victòria franquista: "La guerra Internacional que s'estableix a Espanya com a camp d'experimentació, no és una guerra ideològica: és el crim i la barbàrie enfront de la humanitat i la raó" (Mangini, 2012:218).

Cal explicar també, que Mallo sabia de molts amics i parents que ho estaven passant malament en acabada la guerra, alguns havien mort i d'altres estaven exiliats i els que no havien mort, si havien tingut alguna relació amb el govern republicà, estaven a l'atur o es veien obligats a realitzar feines humils i mal pagades per poder subsistir; si no es que estaven amagats de la policia franquista. Mangini explica que "la fam, les malalties i les lesions patides durant la guerra havien arruïnat la vida a milions de persones i molts s'havien quedat sense combustible, menjar i casa. La guerra havia costat la vida a un milió de persones" (Mangini, 2012: 218).

Els morts anònims enterrats en fosses comunes es podien contar per milers, tal com els afusellats sense judici. A inicis de 1939, gairebé mig milió d'espanyols fugien cap a França a través dels Pirineus i alguns serien atrapats i empresonats en camps de concentració o deportats als camps nazis. Mangini explica que Mallo estaria realment afectada ja que "pràcticament tots els amics de Mallo s'havien exiliat a excepció dels empresonats o enterrats" (Mangini, 2012:220).

No és d'estranyar el canvi de personalitat de Mallo, que evidentment no podia restar indiferent als fets que estaven passant. En el diari argentí: "La Nación", es comentaria: "La vam conèixer a Espanya fa alguns anys. Era la època en que Maruja Mallo pintava les "Verbenas". I el seu esperit era tan alegre com animat com tot el món que ella calçava en els seus quadres (...) No la veiem des d'aqueta època. La trobem diferent. Ens sembla que ha perdut la seva alegria i amb raó" (Mangini, 2012: 220).

2.6.1 La nova Mallo

A partir dels anys 40, una sèrie de factors van contribuir a un nou canvi en la figura de la nostra protagonista. El dolor del record d'Espanya i les reivindicacions en contra de la guerra van esvair-se per donar pas a una època d'abstracció del món real. Mallo viatjaria i descobriria l'Oceà Pacífic i els pobles indígenes d'Amèrica Llatina. Ambdós fets, van contribuir a en certa manera a: "Alliberar-la no només de la tragèdia espanyola, sinó també de la seva anterior estètica" (Mangini, 2012:221).

Així de nou, Maruja Mallo canviaria el seu estil pictòric cap a un enfocament totalment diferent als que hem anat comentant fins ara. Al 1941 iniciaria la seva sèrie "Cabezas de mujer" que seguiria fins al 1951, consistent en una seguit de caps de dona de diferent cultura de tot Amèrica Llatina.



Exemples de "Cabezas de mujer" (1941),
extretes del llibre "Maruja Mallo" de Mangini

A inicis dels 50 començaria en aquesta línia la sèrie "Máscaras" també de rostres indígenes (tots ells amb una expressió de serenitat clàssica, molt influïts pel seu bagatge a l'escola de San Fernando). Agafaria a partir d'aquest moment una fixació molt estricta per la metodologia clàssica, que s'aniria accentuant a mesura que aniria fent-se gran i és curiós que l'ensenyança clàssica de San Fernando que tan havia criticat com a putrefacció, es tornessin la seva prioritat en la seva maduresa (Mangini,2012).

En aquest mateix 1941, començaria també una altra sèrie pictòrica titulada: “Naturalezas vivas” on amb colors vius i amb materials del mar com petxines, voldria exaltar la *joie de vivre*, que experimentava davant d’aquell paisatge oceànic del Pacífic. Especialment serien composicions que suggereixen moviment i que també exalten la figura de la dona, suggerint a través de la distribució dels objectes els genitals femenins (Mangini,2012).



Exemples de “Naturalezas vivas” (1941),
extretes del llibre biogràfic “Maruja Mallo” de
Shirley Magini

En aquesta època, la seva perspectiva era molt més optimista que en l'època anterior. En resum i tal com molt bé explica Shirley Mangini: “Mallo estava substituint les seves temàtiques de tipus socialista per un llenguatge que exaltava el cos de la dona i els motius oceànics” (Mangini, 2012: 224).

Durant la seva estada a Argentina, visitaria: “Nova York (on exposaria als prestigiosos hotels Plaza i Central Park South), París, Brasil, Xile, l'Illa de Pascua, Bolívia, Uruguai i altres regions argentines” (Mangini, 2012: 222).

A Nova York hi causaria sensació, potser també per utilitzar un anglès poc usual i la seva excentricitat que faria que la convidessin a varies galeries. Potser al final va ser més apreciada com a personatge públic que com a pintora. Mangini expressa: “Els crítics de Nova York van dir, no sense certa ironia, que se la podia diagnosticar com un cas lleu de surrealisme i que Maruja Mallo causaria sensació més potser per la seva personalitat

efusiva i les seves improvisacions imaginatives en anglès, que per les pintures en si” (Mangini, 2012:238).

Mentrestant la censura espanyola feia que la trajectòria de Mallo no tingués cap ressò, exceptuant un article de Carlos Rivera a “La Voz de España” que parlava de Dalí i de Mallo en menys mesura, però reflectint l’èxit de la pintora. Probablement passés aquesta censura per ignorància de la tendència republicana anterior de la pintora i evidentment per anar acompanyada del nom de Dalí, franquista declarat (Mangini,2012).

Pel que fa a la seva època a Argentina, Mallo seria la seva principal auto-publicista i aconseguiria ser molt reconeguda. S’havia endut d’Espanya una recopilació dels articles que parlaven de la seva obra favorablement i de totes les seves exposicions; ella cercava el reconeixement amb molta força i se’n sortiria prou bé en aquesta època. Les crítiques alabarien totes i cadascuna de les sèries que ella va proposar (Mangini,2012).

Gómez de la Serna fins hi tot, publicaria al desembre de 1942 un llibre sobre Mallo titulat: “Maruja Mallo, 59 grabados” , on hi inclouria el seus assaigs i 68 fotografies de la seva obra. El llibre seria rebut amb els braços oberts per tota la premsa del país i la seva fama s’estendria fins més enllà de les fronteres argentines. Arrel d’aquesta fama l’empresa “Compte House”, la contractaria per tot tipus de feines de dissenyadora, des d’estampats de mobles fins a joieria. Seguint amb el reconeixement que rebria a Amèrica del Sud, al maig del 1948, va rebre el primer premi del Grup Americanista d’Intel·lectuals per la seva obra “Cabeza de mujer negra” (Mangini,2012).

Hi ha una curiositat entorn del seu estil al 1944, doncs es desviaria per poc temps de la temàtica indígena i oceànica cap al que Magini ha determinat com a una reminiscència de la seva Espanya natal. Pintaria: “El racimo de uvas y Tres racimos” que presentava un raïm estrictament geomètric i que volia reflectir una característica de la seva Espanya. Entorn d’aquest fenomen, crearia una espècie d’obres on hi mesclaria raïms i petxines, com una connexió entre la seva nova etapa argentina amb la reminiscència d’Espanya. Aquesta mescla només es donaria en aquest període concret per motius desconeguts i no retornaria en cap altre moment de la seva trajectòria pictòrica. Totes tindrien crítiques extraordinàries (Mangini,2012).

Cada vegada la seva fama seria més notable i els encàrrecs que rebria de més prestigi. Al 1945, li encomanarien tres pintures murals de mida gegant per un cinema anomenat: “Los Ángeles”, molt popular de Buenos Aires, on hi assistia la classe benestant. Per donar una idea de la importància del cinema, la sala on ella pintaria, havia estat dissenyada pel reconegut arquitecte Le Corbusier (Mangini,2012).

Aquests murals també tindrien per temàtica el mar i els titularia: “Armonías plásticas” i estarien protagonitzats per elements bidimensionals: algues, peixos, sirenes amb ulls orientals. Segons Mallo estaven inspirats en el viatge que havia realitzar a la Illa de Pascua amb Pablo Neruda i la seva dona (Mangini,2012).

Mallo tenia unes fotografies sobre aquest viatge que ensenyaria a la premsa constantment, on es veu ella disfressada amb algues i extremadament maquillada, segons ells, estava disfressada de: “Part integrada de la vida marina” (Mangini, 2012:233).



Fotografies de Neruda i Mallo a la Illa de Pascua (extretes del llibre biogràfic “Maruja Mallo” de Shirley Magini i del documental Maruja Mallo. Mitad ángel mitad marisco 2013)

En certa manera Mallo gaudia forjant mites entorn de la seva figura, polèmiques i semblar excèntrica en molta mesura era provocat directament per ella i els seus actes. Mangini explica que “semblava creure que necessitava ser propagadora d’un mite entorn

d'ella per assolir més fama. Potser en certa mesura tenia por de l'oblit que li professarien alguns dels seus amics artistes en les seves memòries. Neruda per exemple, mai l'anomenaria a "Confieso que he vivido" i això podia voler dir que potser no la volia incloure, senzillament" (Mangini, 2012: 233).

En aquest sentit, pel que fa al seva actitud excèntrica, al contrari del que pugui semblar, en ocasions estava molt pensada. Tenia el que Mangini anomena una "bojeria metòdica", doncs: "Maruja sabia que era una excèntrica, que no era normal en el sentit clínic de la paraula, però que compensava aquest terreny insegur que trepitjava, gràcies a la seva costum d'analitzar-ho tot" (Mangini, 2012: 243).

2.6.2 L'última etapa a Buenos Aires

Als anys 50, el grup d'amics de Mallo a Buenos Aires, s'estava empetitint. Alguns dels seus amics creien que s'estava tornant una persona frívola i políticament indiferent, a més els molestava la seva ironia àcida i la seva indiferència cap a la sensibilitat política del moment: la crisi política i econòmica que estava experimentant Buenos Aires, desencadenada per la segona presidència de Perón (1952-1955). Es va convertir en una persona rebutjada per aquella elit que l'havia acollit amb els braços oberts. Veiem com una ex defensora i propagadora de la República, ara volia viure al marge de la política entre l'elit rica i poderosa (d'aquí l'adjectiu d'eterna camaleònica que es va forjar) (Mangini,2012).

Isaac Díaz Pardo, amic Gallec de la pintora diria que "ningú tenia temps per escoltar com es lamentava, de forma dramàtica. La solitud era el seu problema principal. Aquí (a Espanya) també li passaria el mateix. Els amics fugien del drama de Maruja (...) estava molt desequilibrada" (Mangini, 2012: 251).

A partir de 1952, la seva vida canviaria, seria més retirada i restaria en la penombra sense alçar interès. Entre 1952 i 1959, es tenen molt poques notícies d'ella. La seva feina com a decoradora, també havia caigut estrepitosament deguda a la crisi política i econòmica del país i la seva obra estava deixant de ser tendència. Al 1957 i al 1959, va fer dues exposicions que no van generar gens d'èxit (Mangini,2012).

A més, marxava sovint de Buenos Aires, cap a la zona de Salta i als Andes, amb la voluntat de descobrir les “activitats esotèriques dels grups indígenes”, però es trobaria en una profunda solitud i és probable que això la portés a voler tornar a Espanya, on, tal com diu Isaac Díaz, hi trobaria la mateixa solitud en arribar (Mangini, 2012).

2.7 Afrontar els fantasmes del passat: el retorn a Madrid.

A Espanya, com hem dit, l'Avantguarda va quedar prohibida. Això evidentment va endarrerir molt el país en termes d'art modern, però al 1948, sota la voluntat de donar una imatge d'obertura del règim franquista, crítics i artistes van iniciar de nou interès per l'avantguarda. Eduardo Cirlot i Antoni Tàpies, Miró o Picasso, començarien a tenir ressò. S'exaltaria la importància de Chillida i Antonio Saura a nivell internacionalment, però tot i aquesta temptativa, el surrealisme i l'abstracció s'anomenaria: *informalisme* i *anti-figuració* i l'avantguarda coneguda abans de la guerra civil, no reapareix fins als anys setanta (Mangini, 2012).

Mallo tornaria a Madrid al 1961 i s'instal·laria a l'Hotel Palace, però no es quedaria a viure a la capital fins quatre anys més tard (1965), ja que aniria i vindria de Buenos Aires abans no es decidís a quedar-se de forma permanent, per por encara a les represàlies franquistes. En aquest sentit, curiosament, quan finalment va decidir instal·lar-se al 1965, viuria al luxós barri de Salamanca marcadament franquista. També cal dir, a part de que les seves amistats a Argentina estaven decaient, que el possible motiu pel qual va retornar a Espanya, a part de l'obertura franquista fos que “els anys seixanta serien una època de malestar i de conflictes socials i polítics, el que faria que molts artistes es dirigissin a Europa i altres països d'Amèrica” (L.F.Cao, 1998:124).

D'altra banda però, Mangini, en referència al fet que decidís viure al barri de Salamanca, explica també que “sembla que atemorida pel règim i el seu passat republicà, Maruja Mallo va dur una vida discreta els últims anys de la dictadura” (Mangini, 2012: 255). També explica que en una entrevista: “Es mostra molt curiosa amb les seves paraules, parla en to positiu i es declara sorpresa davant del cosmopolitanisme de la ciutat” (Mangini, 2012: 253). Una vegada més podem veure aquesta tendència de Mallo a l'adaptabilitat segons la conveniència. Sabem que ella repugnava els valors franquistes,

marcadament catòlics, i que a més el règim era molt crític amb l'avantguarda, arribant a eliminar-la.

El pintor Vázquez Cereijo, no sense una ironia força àcida, explicaria: “Va marxar amb por i va tornar amb molta por. Creia que Franco es recordava d'ella, i ni Franco ni ningú es recordava d'ella” (Mangini,2012: 255).

Sembla que el que va dir el pintor és cert i Mallo no va trigar en adonar-se que ningú la coneixia i a part de ser una desconeguda, també es trobaria en una solitud que mai abans havia experimentat, tot i els últims anys a Buenos Aires fos una persona non-grata per a la majoria dels cercles on s'havia mogut (Mangini,2012).

Com ja hem explicat la guerra va servir, entre d'altres coses, per desertitzar Espanya de moltes de les seves figures emblemàtiques de la cultura i l'art. Així, molts dels amics de Mallo o bé eren a l'exili i no tornarien o bé havien mort. A més, l'artista no tenia relació amb la nova fornada d'artistes del moment, ja que havia estat a Buenos Aires i per tant, vivia en desconexió (probablement voluntària per tot el que sabem) del que hi passava artística i socialment a Espanya (Alejandra Val Cubero, 2013).

“ I jo sola a l'Hotel Palace i les galeries plenes de pintura *informalista*, que es un estil totalment franquista” (Vázquez, 1996: 22).

Per tant, també es trobava totalment desorientada pel que fa a l'art a la capital, amb l'estil *informalista*, que hem explicat anteriorment i que era utilitzat com a eina d'aparença d'obertura i de modernitat del règim (Mangini,2012).

La sensació de solitud de la pintora anava molt acompanyada també, dels records de la capital en la seva joventut. En aquells moments comptava amb l'amistat de molts aïtrics i intel·lectuals i acostumava a provocar ser el centre d'atenció i a generar interès i en aquells moments, era com si mai hagués estat real (Mangini,2012).

Tal com molt bé explica Marifé Santiago Bolaños: “A l’exiliat no només li roben un espai, sinó que a més li roben el temps. L’exiliat quan torna, viu a destemps” (documental: “Maruja Mallo.Mitad ángel mitad marisco” 2013 rtve).

De fet, és molt sorprenent que al 1967 guanyés el premi Estrada-Saladrich per la seva obra “Espantapeces” de la sèrie “Cloacas y campanarios”. Fins hi tot després de la seva llarga trajectòria, els premis que rebria encara estarien relacionats amb la seva època “surrealista” (Mangini,2012).

2.7.1 El retorn de l'avantguarda

El debilitament del franquisme va anar directament relacionat amb el renaixement de l'avantguarda a Espanya. Al 1974, quan el franquisme ja estava gairebé a les acaballes, la galeria madrilenya “Multitud” va realitzar l'exposició: “Orígenes de la vanguardia española” i l'any següent presentaria: “El surrealismo en España”. Al 1976, un any després de la mort de Franco i encarant la transició democràtica, la mateixa galeria presentaria: “Crónica de la pintura española de postguerra: 1940.1960”. A totes tres hi assistiria Mallo (Mangini,2012).

Al 1977 es celebrarien les primeres eleccions democràtiques, deixant enrere el franquisme i començant a obrir les portes cap al progrés que havia quedat en regressió en esclatar la guerra civil.

“Encara que les condicions de la transició democràtica exigien que els dissidents que havien sofert llargs anys de repressió perdonessin i oblidessin” (Mangini,2012:257).

Les seqüeles que ens ha deixat el franquisme, és un aspecte que no podíem obviar, encara que sigui amb dues ratlles, a l'hora de fer un repàs d'on venim per entendre'ns i saber cap a on estem anant. És la base per entendre que la nostra democràcia mai podrà recuperar els anys que va perdre amb el franquisme i que aquest és el motiu pel qual, no ens podem mai emmirallar amb cap altre democràcia del nord d'Europa. Aquest fet és exactament el mateix que argumentàvem en referència al progrés de drets femenins. Els avenços i retrocessos tant en drets de la dona, com en democràcia són importants per

entendre l'actualitat política, social i econòmica que vivim. Determinem doncs, que la història no ha estat lineal, sinó un estira i arronsa molt intensa i que això deixa petja en la nostra realitat, ens condiciona. Som el que hem viscut i d'aquí podem entendre i analitzar el que vivim.

Feta aquesta reflexió i seguint amb l'anàlisi històrica, a partir de la mort del dictador al 1975, de forma casual o no, Mallo presentaria la seva última sèrie: "Los moradores del vacío", utilitzant una nova concepció molt esotèrica i inspirada en la ciència ficció. En referència a aquesta sèrie Shirley Magini, autora que citem recurrentment i la principal biògrafa de Mallo, explica: "Les pintures d'aquest període eren indesxifrables per a la majoria (...) tornava a tractar de ser escandalosament innovadora, però ara els seus assoliments eren entesos per molt pocs" (Mangini,2012:258).

Podria tractar-se del seu intent, després d'estar fent vida discreta en vida del dictador, de ressaltar altre vegada i ser al centre de l'atenció tan intel·lectual com mediàtica; en el fons el que més li agradava (Mangini,2012).

Mallo argumentaria que en aquest nou canvi i transgressió en la seva pintura cercava una realitat alternativa a la quotidiana (potser pel fet de que el que vivia no li era agradable pels motius que hem anat exposant) i també faria referència a la influència que hi tenien la teoria de la relativitat d'Einstein, Marx i Freud. Argumentaria també que es guiava per un "gnosticisme". "Els gnòstics creien que quan ja s'ha assolit el coneixement humà, un s'eleva per sobre de la ignorància de la vida ordinària i s'arriba a la espiritualitat pura. (...) Presenten una necessitat de dissociar-se del món" (Mangini, 2012:259).

Tot i que la seva sèrie no seria entesa i tampoc tindria repercussió, la re valorització de l'avantguardisme en l'època post franquista, van fer que Mallo fos rememorada a Espanya i re valoritzada, especialment entre els joves artistes, que els fascinava entendre com havia estat l'època de Mallo com a artista, anterior a la dictadura.

Mallo connectaria amb aquesta joventut i faria nous amics artistes, crítics o entesos en art. Aquesta nova onada d'influències ajudarien a tornar a donar-la a conèixer o almenys

a posar en valor la importància que havia tingut al país. Al 1981, rebria la Medalla d'Or de Belles Arts del Ministeri de Cultura, però, com molt bé afirma Alejandra Val Cubero: “El veritable reconeixement li arribarà -com a la majoria de les dones artistes espanyoles- després de la seva mort” (Alejandra Val Cubero, 2013: 686). I tot i així, no se l’ha recordat com mereixeria.

Estrella De Diego, en aquest sentit explica que és probable que es convertís en un símbol per la joventut de l’època: “Qualsevol que la veiés, veuria el mite de l’avantguarda fet realitat” (documental: Maruja Mallo. Mitad ángel, mitad marisco” 2013). Maruja Mallo expressaria: “Jo tinc moltíssima fe en la joventut, com després d’haver sortit d’aquests sinistres 40 anys, s’han rebel·lat amb una vitalitat i una ànsia de coneixement que m’assimila a ells” (documental: Maruja Mallo. Mitad ángel, mitad marisco” 2013).

En referència a aquesta onada de nous amics i jovent que embolcallarien a Mallo, l’artista José Vázquez Cereijo declara que “el que ha triomfat en Maruja Mallo, al final, va ser el personatge, més que la pintora. (...) Era un personatge tan grotesc, que se’l rifava la gent per endur se’l al carrer” (documental: Maruja Mallo. Mitad ángel, mitad marisco” 2013).

Aquesta dura crítica se’ns dubte, va encaminada entre d’altres motius a l’aspecte estrambòtic que Mallo adoptaria els últims anys de la seva vida. La forma com es pintava havia exagerat i incrementat amb el pas del temps i el seu vestuari havia quedat desfasat al dels bojos anys 20. (Mangini,2012)



Maruja Mallo (1980) (fotografia extreta del documental: “Maruja Mallo. Mitad ángel, Mitad marisco” 2013)

Marga Paz, comissaria d'exposicions del Museu Reina Sofia de Madrid, explica que “el primer que xocava d'ella va ser la seva màscara. Se la pintava cada dia i és semblant a les Verbenas, era com sortida d'una de les seves obres” (documental: Maruja Mallo. Mitad ángel, mitad marisco” 2013).

En el documental que ja hem esmentat de rtve, la periodista Maria Escribano afegeix que “el seu maquillatge estava molt relacionat amb la voluntat de rejuvenir-se de la pintora. Es negava a envellir.” Podria ser encara pel valor que donaven els surrealistes a la joventut de les dones, les “nenes-muses.”

En el mateix documental Mallo explicaria el motiu pel qual es pintava d'aquesta manera: “Si mires un semblant maquillat i un altre desmaquillat comparats, el segon sembla destenyit, perquè el maquillatge dibuixa, accentua les faccions, les recrea.”

En resum, era com si hagués quedat estancada a aquells anys, tal i com tot del que parlava: “Els seus temes preferits eren els seus antics amics de la Residència d'Estudiants i les seves corrieres dels anys vint i trenta, la seva visita a la Illa de Pascua amb Neruda i dels seus amics aristòcrates d'Amèrica” (Mangini,2012: 261).

Aquesta tendència a recórrer sempre a èpoques passades (recordem que quan va arribar a Amèrica també va dur amb ella un recopilatori de tot el que havia fet i viscut a Espanya), podria deure's a una forta inseguretat o a la por a l'oblit; probablement fomentada per la misogínia tant d'Espanya com del grup avantguardista que, malgrat hagués mirat d'ignorar (que no de combatre) la podrien haver condicionat a tenir moltes inseguretats o pors. A l'inici del treball, ja hem comentat que ella, al llarg de tota la seva vida, faria referència als seus amics de la Generació del 27 (Dalí, Lorca, Buñuel, etc.) però que ells a excepció d'Alberti mai parlarien d'ella. Aquesta conducta que, com veiem, es va accentuar al final de la seva vida, podria també deure's tant al declivi de reconeixement que va patir els seus últims anys a Buenos Aires, com a la manca de reconeixement de la seva figura als primers anys d'arribar a Espanya. Ambdós aspectes que de ben segur, haurien afectat a l'autoconfiança de la pintora.

“És curiós com Maruja parlaria més dels seus amics de la Resi, referint-se a ella com a l’única dona que participava de les seves activitats, que dels seus propis triomfs com a artista. Es conclou fàcilment que més aviat va ser musa que força artística creadora dins del grup dels anys vint i trenta” (Mangini, 2012: 271) Mangini afegeix: “Va decidir, que la manera de promocionar-se consistiria en revisar la història i convertir-se ella mateixa en història, ja que havia desaparegut dels anals, associant el seu nom al dels que eren més famosos que ella (...) Dalí , Buñuel, Lorca” (Mangini, 2012: 271). I encara afegeix més: “Ja ho havia estat, però ella mateixa va voler convertir-se en la ninfa surrealista dels anys vint i trenta, al mateix temps en que s’inseria en la memòria de la Generació del 27, cosa que la premsa va creure, però al mateix temps la va convertir en una burla i una relíquia del passat” (Mangini, 2012: 271).

En conclusió i persistint en aquesta idea: “Quan parlava dels seus amics de la Resi, era per inserir-se en la història de la que havia estat exclosa. Reivindicava la fama amb ple dret, conscient, potser, que si ella no reclamava un lloc a la història, ningú ho faria per ella” (Mangini, 2012: 286).

Tot i que aquests fets s’allargarien al llarg de tota la seva vida, a partir de 1976, amb el renaixement de l’interès per l’avantguarda, les coses li anirien força millor, ja sigui per fer espectacle d’ella o per promocionar-la de veritat. Maruja Mallo va començar a esposar en varies galeries d’art de Madrid i també va col·laborar en una exposició conjunta amb altres membres de l’avantguarda espanyola, que va tenir lloc a Munich. També començaria a tenir de nou presència mediàtica en programes de televisió com “Imágenes” i “Trazos”, on era entrevistada o participava en tertúlies (Mangini,2012).

Cap a finals dels setanta, la filla del conegut misogin José Ortega y Gasset, Soledad Ortega, va demanar a Mallo la seva col·laboració en unes vinyetes per a rememorar la història de la Revista de Occidente. Participaria en aquest projecte juntament amb altres personalitats destacades com: Lorca, Gómez de la Serna, Miguel Hernández o Pablo Neruda. També s’inclouria un fotomuntatge centrat en la vida i obra de Mallo. Passaria en aquest cas, de ser una ignorada a convertir-se en el centre. L’avantguardisme que ja no practicava, l’havia col·locat al centre d’interès a Espanya als anys 20 i hi tornaria ara amb el seu renaixement (Mangini,2012).

Mallo però, tindria molts problemes per realitzar la seva tasca. Cereijo diria que realitzava molt poca obra i que el que feia ja no era innovador i molts crítics del moment li donarien la raó pel que fa a “Moradores del vacío”. En aquesta mateixa època es publicarien moltes obres de Mallo en moltes galeries de Madrid i també a altres ciutats del món com Taiwan o Mèxic, evidentment però, obres del passat i en majoria de la seva etapa surrealista (Mangini,2012).

A partir dels anys 80, la seva fama tornaria a decreïxer. Tal com explica Shirley Mangini, tot i el pas dels anys i la obertura democràtica: “El doble raser seguia vigent a Espanya i les dones transgressores posaven nerviosa a la gent i si, a sobre, la dona transgressora presumia d’una actitud i conducta fora del comú; encara era menys apreciada” (Mangini, 2012: 267).

La seva caiguda, per tant, va estar la seva actitud erràtica i estrambòtica. Mallo apareixeria a tota la premsa del cor, no pas pels seus mèrits, sinó per les seves actituds inusuals: comentaris fora de lloc i sense connexions lògiques i la seva forma de maquillar-se i de vestir, acabarien per convertir-la en una espècie de “mono de fira” sense credibilitat artística real. De nou l’artista creadora, deixa de ser considerada un geni. Dalí, a tall d’exemple, seguiria una actitud estrambòtica similar i mai seria jutjat amb aquesta duresa, al contrari, era estrany perquè era un “geni”.

El crític d’art Fernando Huici, també parla de que Mallo va ser: “Una llegenda la façana escènica de la qual, ha servit tan sovint per eclipsar (...) el sentit íntim de la seva actitud i el valor real de la seva obra” (documental: “ Maruja Mallo mitad àngel, mitad marisco” 2013).

Ja hem anat analitzant els canvis, tan d’ideologia com d’estil pictòric de Mallo i especialment el canvi que faria en el pas d’Espanya abans de la guerra civil a Buenos Aires on lluny de defensar els pressupòsits de la República es centraria més en relacionar-se amb l’elit econòmica de la capital. Ara bé, alguns dels seus amics d’Espanya no havien viscut aquest canvi de Mallo des de la pròpia pell. Cereijo, per exemple, diria que no comprenia com havent estat tant republicana ara se centrava

constantment en els diners. Es veu que es va tornar molt avariciosa i que el tema econòmic era la seva principal preocupació (Mangini,2012).

Cereijo diria que “ella, per mi, ni era comunista, ni era d’esquerres, ni era republicana, ni ho havia estat en sa vida. En l’època que la vaig tractar a Madrid, deprecia al servei domèstic (...) no reconeixia més que a la seva elit. I li encantava la gent rica, el relacionar-se amb gent rica. Va coincidir amb aquesta gent (els republicans) quan era jove (...) però en el temps que vaig estar amb ella mai va desenvolupar les idees polítiques republicanes” (Mangini,2012: 267).

Cereijo ens ensenya en certa mesura, una sospita que es va generant a qualsevol persona que indagui en la seva trajectòria: tenia una capacitat d’adaptabilitat i de sentit de la conveniència important. En l’època de la República, la majoria d’artistes i intel·lectuals eren republicans, podria ser per això que ella també ho fos; tot i que el sentiment anticlerical l’havia acompanyat sempre. Potser per aquest mateix sentit de l’adaptabilitat, també després només es movia entre la burgesia a Buenos Aires. Al cap de vall, només tenim constància de que es relacionés, en totes dues èpoques, amb la gent important en el camp cultural. També podria ser que en arribar a Madrid, entengués que com a dona, aquesta capacitat d’adaptació a cada moment, era el que la beneficiava més i a partir d’aquí, seguiria utilitzant en cada moment aquesta astúcia (com quan a Espanya mai faria teoria sobre art i a Argentina sí: dos contextos diferents, dos interessos diferents). I ara a més de tot això, s’afegeix una nova variable: la seva fugida constant de la realitat.

“Les costum de Maruja eren ara més bohèmies que mai no feia mai vida de dia i continuava noctàmbula” (Mangini,2012:268).

Al llarg dels 80 aniria participant en exposicions on anava seguint amb les seves antigues obres: varies exposicions col·lectives a Madrid i Pontevedra i va participar a ARCO, la fira d’art anual madrilenya (Mangini,2012).

Sembla que remuntaria momentàniament quan al 1983, quan el Banco Exterior de España, va encarregar-li a Mallo un cartell per commemorar el desè aniversari de la mort de Neruda. Quan va estar realitzat, el xilè Jorge Sala la denunciaria pel plagi,

considerava el seu cartell una còpia d'una coberta d'un CD d'un grup de Xile que ell mateix havia dibuixat. Mallo ho va negar, però el banc i el govern van decidir determinar que l'obra de Mallo estava basada en la creativitat de Salas i el van compensar econòmicament (Mangini,2012).

En aquest moment, seu estat mental era fràgil i al 1984, va ingressar a un sanatori pel seu comportament cada cop més erràtic. Un dels seus germans la va ingressar a un hospital geriàtric, la Clínica Imbea. En fase de recuperació, va caure del llit fracturant-se els malucs i els metges no la van voler operar, perquè a aquella època Mallo patia de diabetis i la operació era arriscada. Per aquest motiu, els seus últims deu anys de vida serien molt tranquils. Molts pocs la visitarien llevat dels seus germans, sobretot Emilio, qui la cuidaria fins a la seva mort al 6 de febrer de 1995 a la mateixa clínica, amb 93 anys (Mangini,2012).

2.7.2 El que ha quedat de Mallo

Un any després de la seva mort, l'escriptora Asturiana Ana Rodríguez Fischer publicaria una novel·la biogràfica de la vida de Mallo, on hi recull els seus pensaments abans de morir, titulada: "Objetos extraviados". La biografia irònicament rebria el Premi Femení Lumen, però no serviria per incloure-la com a un exponent important als anys de la història. Galícia la seva capital natal, també li dedicaria un tribut amb una exposició itinerant per totes les ciutats gallegues (Mangini, 2012).

També al 1996, es va fer un curs internacional sobre la relació de Mallo amb la Generació del 27 a la Universitat de Granada i al cap de dos anys, al 1998, es presentaria l'obra: "Sorpresa del trigo" a l'exposició: "Isomos: la Vanguardia española" (Mangini, 2012).

A l'any 2000, seria aclamada com la "Frida Kahlo espanyola i es va despertar un gran interès per la seva obra" (Mangini,2012:280). En aquesta línia, l'escriptor i crític d'art Juan Manuel Bonet explica: "No va deixar mai indiferent. No hi hagué escriptor o cronista de l'època que per bé o per mal, deixés de convertir-la en símbol (...) Si hagués estat mexicana s'hauria barallat freqüentment amb la mateixa Frida Kahlo" (documental

Maruja Mallo. *Mitad ángel, mitad marisco*” 2013). Si hagués estat mexicana, però era espanyola.

També segons el crític d’art Antonio Castro: “El meu entendre, Maruja Mallo és una gran referència surrealista internacional, en la mateixa dimensió en la que pot estar Tanguy o Magritte” (documental: “ *Maruja Mallo mitad àngel, mitad marisco*” 2013).

Secundant la opinió de Castro la també crítica d’art Maria Escribano: “Maruja Mallo és una lliçó perquè ella representa, en el terreny de la creativitat, tot el que un somiador pot aportar a la seva època i fins hi tot algunes que encara no han arribat” (documental: “ *Maruja Mallo mitad àngel, mitad marisco*” 2013).

Tot i això, la seva memòria resta a l’oblit. Shirley Mangini explica que: “en la meua revisió sistemàtica dels llibres en anglès publicats sobre l’avantguarda (...) només se cita Mallo en relació als primers anys d’assistència a l’escola de San Fernando de Dalí” (Mangini, 2012: 284). És a dir, de retruc i no com a reconeixement individual.

De totes les obres que va pintar (se’n comptabilitzen 120, valorades en 4 milions de les antigues pessetes), seixanta eren fins fa poc propietat de Pedro Almodóvar i una d’elles la té actualment Madonna. El centre George Pompidou, va cedir l’obra “*Verbena*” al govern francès al 1936. A la majoria però, se’ls va perdre la pista després de la guerra civil i molts dels galeristes i amics a qui ella les havia confiat se les havien apropiat (Mangini, 2012).

La història doncs, acaba per passar per alt, tant tot el que havia fet com a artista, com els seus esforços per fer memòria i segons L.F.Cao: “Ella era molt més que l’encarnació de l’avantguarda madrilenya, ja que havia estat una de les creadores més importants d’aquest moviment (...) la seva astúcia per orientar la vida al marge de les estretors patriarcals i la seva (...) aventura estètica demostren que Maruja Mallo va ser una de les dones més originals de la història de l’art espanyol” (L.F.Cao, 1998: 288).

Actualment la seva obra “*Verbenas*” forma part de l’exposició permanent del museu Reina Sofia, situada juntament amb un documental de Jiménez Caballero que

s'anomena "Esencia de verbena" i que inicia amb un primer pla de l'obra "Verbenas" de Mallo: " Acompanyada també d'obres de Dalí, Buñuel i altres grans de la Generació del 27" (Rosario Peiró, directora de col·leccions del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS) al documental: " Maruja Mallo mitad àngel, mitad marisco" 2013).