

Maruja Mallo. Trayectorias de una mujer moderna entre Europa y América

Georgina G. Gluzman

Boletín de Arte (N.º 18), e001, septiembre 2018. ISSN 2314-2502

<https://doi.org/10.24215/23142502e001>

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

MARUJA MALLO

TRAYECTORIAS DE UNA MUJER MODERNA ENTRE EUROPA Y AMÉRICA

MARUJA MALLO

TRAJECTORIES OF A MODERN WOMAN BETWEEN EUROPE AND AMERICA

Georgina G. Gluzman

georginagluz@gmail.com

Universidad Nacional de San Martín
Consejo Nacional de Investigaciones científicas y técnicas (CONICET). Argentina

Recibido: 3/2/2018

Aceptado: 17/5/2018

RESUMEN

La artista de origen gallego Maruja Mallo dio cuenta, en su vida y en su obra, de los nuevos —y a menudo difíciles— caminos abiertos a las mujeres artistas durante la primera mitad del siglo XX. El objetivo de este artículo es analizar algunos aspectos de su trayectoria a la luz de las posibilidades abiertas por la crítica feminista a la historia del arte. Nos concentraremos en aquellas obras que mantienen un vínculo con la modernidad urbana y con el nuevo modelo femenino. Un segundo propósito atañe al examen de ciertos rasgos de la actividad de Maruja Mallo en su largo exilio en la Argentina, donde desarrolló una importante tarea.

PALABRAS CLAVE

Maruja Mallo; mujer artista; modernidad; exilio

ABSTRACT

The Galician artist Maruja Mallo expressed in her life and in her work the new and often difficult paths opened to women artists during the first half of the 20th century. The aim of this article is to analyze some key aspects of her trajectory in the light of the possibilities opened by the feminist critique to the history of art. We will concentrate on works that maintain a link with urban modernity and the new female model. A second aim concerns the examination of certain features of Maruja Mallo's activity in her exile in Argentina, where she developed an important activity.

KEYWORDS

Maruja Mallo; woman artist; modernity; exile



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Maruja Mallo (Viveiro, 1902 - Madrid, 1995), cuyo nombre real era Ana María Gómez González, dio cuenta en su vida y en su obra de los nuevos y difíciles caminos abiertos a las mujeres creativas durante el siglo XX. El objetivo primordial de este artículo es analizar algunos aspectos de la trayectoria de Mallo a la luz de las posibilidades abiertas a la historia del arte por la crítica feminista, siguiendo el sendero de otras estudiosas, particularmente, de Estrella de Diego y de Patricia Mayayo. En este sentido, nos concentraremos en aquellas obras que mantienen un vínculo con la modernidad urbana y con el nuevo modelo femenino asociado a ella. Un segundo propósito atañe al examen de ciertos rasgos de la actividad y de los recorridos de Mallo en su prolongado exilio en la ciudad de Buenos Aires a partir de 1937.

La historia feminista del arte ha revelado los múltiples entrecruzamientos entre lo privado y lo público, entre lo íntimo y lo visible. Superando la mera biografía y adentrándonos en un análisis fundado en el género (Trasforini, 2009), nos proponemos hacer significativo el recorrido personal y profesional de Mallo. Su trayectoria, entendida como la puesta en acto de su camino diferencial, puede revelar la experiencia femenina en el mundo del arte, simbólicamente masculino.

Shirley Mangini González (2001), en uno de los textos más importantes de cuantos han sido dedicados a la artista, señala que «Mallo era insólita por muchas razones y una de las más importantes era su aparente confianza en sí misma como artista» (p. 120). Este carácter *excepcional* puede ser leído de otro modo: de una manera más atenta a la nueva confianza con que las mujeres de la primera posguerra europea enfrentaron los desafíos que habían tradicionalmente presentado los mundos de la creatividad y de la cultura. Los estudios culturales, particularmente luego de la Primera Guerra Mundial, han identificado la emergencia de la *nueva mujer*. Tras la conmoción producida por el enfrentamiento bélico, un amplio grupo de mujeres, procedentes en su mayor parte de la burguesía ilustrada, comenzó a luchar por conquistar visibilidad en los campos laborales y artísticos. Bajo denominaciones como las de *garçonne*, *flapper*, *modern girl*, *maschietta* o *neue Frau*, su impacto se hizo sentir en diversas latitudes.

Durante todo el siglo XIX, la pintura y el dibujo integraron la educación femenina de la burguesía española (de Diego, 1987). En su célebre ensayo *La mujer*, publicado originalmente en 1858, Severo Catalina (1968) señala que «la mujer es el gran amigo del arte, como el arte es el gran amigo de la mujer» (p. 203). Estas palabras, imbuidas de una cierta grandilocuencia, reconocían en las mujeres un temperamento artístico, pero marginaban su capacidad creativa. Se privilegiaba, en diversas representaciones tanto escritas como visuales, una noción del arte como pasatiempo distinguido [Figura 1].



Figura 1. Marchetti (sin fecha), ilustración para *El obstáculo*, de Daniela D'Arthez (extraída de *La Ilustración Artística*, año XIX)

Fue tal vez esta arraigada noción de la mujer artista como «aficionada», es decir, como practicante no profesional de un arte gentil, la que mantuvo marginadas a las artistas de perfil profesional y renovador ya entrado el siglo XX. Al respecto, Fernando Huici (1999) señala que en el *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)* apenas hay treinta mujeres mencionadas. Los filtros disciplinares de la historia del arte y el peso decisivo de las construcciones culturales en torno a la noción de la «mujer artista» son los responsables de estas omisiones. Proponemos, entonces, matizar el «tiempo heroico» que describe Huici (1999), abogando por un reconocimiento de la trayectoria de Maruja Mallo en su condición de mujer moderna, no en su condición de excepción.

En 1922 la familia de Mallo se trasladó a Madrid. Poco tiempo después de su llegada, la joven Maruja fue aceptada en la Escuela Especial de Pintura y Escultura en la capital española. Se trataba de su primer paso moderno. Ana María Gómez González se transformó algunos meses más tarde en un sujeto moderno también nominalmente: comenzó a utilizar como nombre su apodo familiar y el segundo apellido de su padre: (Mayayo, 2017). Su segundo paso moderno fue la distancia del nombre conocido y el alejamiento simbólico del ordenamiento previo.

Transitando el camino desde una educación impartida en el ámbito doméstico y en la Escuela de Artes y Oficios de Avilés, Mallo ingresó en 1922 al prestigioso y legitimador espacio de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Este hecho marcó un punto de inflexión en su devenir moderno. Ciertamente, la Academia no ofrecía en aquellos años un rumbo novedoso, sino que seguía apegada a las fórmulas propias del arte hegemónico del pasado. Sin embargo, el propio hecho de querer formar parte de ese ámbito revelaba un rasgo moderno. En su biografía sobre la artista, Mangini González (2012) destaca la hostilidad hacia las mujeres y recupera el revelador testimonio de Shirley Victorina Durán, compañera de estudios de Mallo:

Entre ellos [los profesores] estaba el profesor de Teoría y Estética del Arte, Rafael Doménech, crítico de arte de ABC, y fundador y director del Museo de Arte Decorativo. Doménech no era feminista, detestaba al elemento femenino en la Escuela y no creía que pudiera ser pintora o escultora ninguna mujer (Durán en Mangini González, 2012, p. 49).

Para reforzar su carácter de pionera y osada, el gran intelectual Ramón Gómez de la Serna (1942) señala que «había estudiado contra viento y marea en la gran Academia y había pintado con escándalo de aquel tiempo frente a modelos vivos y desnudos» (p. 8). Aunque no hayan existido tales escándalos, es cierto que Maruja estaba irrumpiendo en este espacio tradicionalmente masculino. Pronto comenzó a aburrirse de los ejercicios académicos exigidos a los jóvenes estudiantes, hasta que egresó en 1926 de la institución. El tercer paso moderno de estos años madrileños estuvo marcado por la ampliación de sus horizontes. En aquellos años Maruja Mallo conoció a Salvador Dalí y, a partir de su amistad, entró en contacto con los llamados *residentes*, es decir, con el núcleo de artistas que para entonces habitaban en la Residencia de Estudiantes madrileña. La joven comenzó a frecuentar a Federico García Lorca y a Luis Buñuel.

Su amistad la alejó de los roles burgueses que Mallo había transitado y la hizo introducirse en los mundos zigzagueantes de la *flânerie*. Imbuida de una libertad nueva, cumplía aquel anhelo que expresaba la artista ucraniana María Bashkirtseff (1890) en su diario:

Eso que yo quiero es la libertad de pasearme sola, de ir, de venir, de sentarme en los bancos del Jardín de las Tullerías y sobre todo de Luxemburgo, de pararme frente a las artísticas vidrieras, de entrar en las iglesias, los museos, de pasear de noche por las viejas calles: tengo ganas de eso y he allí la libertad sin la cual no se puede devenir un verdadero artista (Bashkirtseff, 1890, p. 105).¹

De este modo, la artista denunciaba el vínculo entre la libertad ambulatoria (negada a las mujeres) y la creación moderna. Mallo se hallaba precisamente en esa encrucijada. Su hermano Emilio recordaba que su hermana rompió con los moldes a los que la sociedad estaba acostumbrada,

¹ «Ce que j'envie, c'est la liberté de se promener tout seul, d'aller, de venir, de s'asseoir sur les bancs de jardin des Tuileries et surtout du Luxembourg, de s'arrêter aux vitrines artistiques, d'entrer dans les églises, les musées, de se promener le soir dans les vieilles rues; voilà ce que j'envie et voilà la liberté sans laquelle on ne peut pas devenir un vrai artiste» (Bashkirtseff, 1890, p. 105). Traducción de la autora del artículo.

sobre todo aquellos vigentes en el seno de la tradicional familia donde había crecido (Gómez González en Mangini González, 2012, p. 72). Negada en los relatos posteriores, la presencia de Mallo en las aventuras nocturnas de los amigos vanguardistas ha quedado fijada en los *Sueños noctámbulos* (1922), de Salvador Dalí. Allí, Maruja Mallo aparece en el ángulo inferior izquierdo, junto al autorretrato del propio Dalí. Mallo había dejado atrás la «vida de señorita en un hogar burgués» a la que se refería Ramón Gómez de la Serna (1942, p. 9).

En 1928 su inserción en el activo campo intelectual madrileño se profundizó: la pintora conoció a José Ortega y Gasset. La sede de la célebre *Revista de Occidente* acogió ese año la única exposición pictórica organizada antes de la guerra (Huici, 1999). Se trataba de la primera exposición individual de la artista, quien se había logrado posicionar en un espacio estratégico. La muestra fue recibida con beneplácito por diversos sectores. El crítico de arte Manuel Abril señalaba en aquella oportunidad que «la obra de esta adolescente ha sido la sorpresa de esta temporada» (Abril en Huici, 1999, p. 26). Más allá de la clara intención de infantilizar a la artista, quien ya tenía veintiséis años y había pasado por dos instituciones de formación artística, la reseña deja ver la fascinación que despertaba la pintora.

Entre las más de treinta obras presentadas, Mallo expuso sus *Verbenas*, una serie de obras dedicadas a estas fiestas populares (Mallo, 1927c, 1927d, 1927e, 1928b). Las figuras y los entretenimientos típicos se unen en un conjunto dinámico, que permite adivinar otros recorridos de Mallo. Lejos del ideal decimonónico de la mujer artista abocada a ciertos géneros, preferentemente aquellos que pudieran realizarse en el seno del espacio doméstico, Maruja se precipitó a las calles para hallar allí, en medio del revuelo, sus motivos. A través de su inserción en el espacio tumultuoso de las verbenas, recreaba una visión propia del mito moderno de la bohemia (Mangini González, 2007). Más tarde, en *Lo popular en la plástica española a través de mi obra*—conferencia pronunciada a más de diez años de la realización de piezas como *El mago* (1926)— la artista señalaba cuál era el sentido de la fiesta: se trataba de la expresión de «discordias con el orden existente» (Mallo, 1939, p. 8). En aquella ocasión, indicaba que el núcleo profundo de sus intereses «era la calle [...]. La multiplicidad de seres, cosas y objetos» (Mallo, 1939, p. 8).

En aquellos años, Mallo también realizó viñetas para la *Revista de Occidente*, ingresando a este mundo moderno, intelectual y masculino. Varias décadas más tarde, en 1979, elaboró junto con el grabador José Vázquez Cereijo una carpeta de litografías a partir de los dibujos ejecutados para la *Revista de Occidente*. Una de ellas se desprendía del cartel que había diseñado para su exposición madrileña de 1979, en la que recreó visualmente su vida y su obra [Figura 2].



Figura 2. Maruja Mallo (1979). Afiche, fotomontaje

En la imagen es visible la intención de Mallo de reinscribirse en los relatos en torno a la escena moderna española, reclamando un espacio junto a los *grandes nombres*. Cercanos a los ángulos se hallan los ojos de Pablo Picasso, Salvador Dalí, Luis Buñuel y los suyos. Mujer moderna, aspiraba a integrar en pie de igualdad el espacio de los artistas consagrados y a quedar en la historia.

Las mujeres han constituido una presencia borrada dentro de las historias de la vanguardia. En *L'altra metà dell'avanguardia* —una muestra señera inaugurada en 1980—, Lea Vergine se propuso visibilizar y dar voz a las trayectorias marginadas por el canon masculino. Al respecto, la historiadora del arte señalaba: «Nuestro territorio de investigación había caído de la memoria histórica. Como una antigua casa en ruinas, rodeada de censuras, de reticencias y de crueles reservas, territorio —más que terreno— obliterado, casi un museo de figuras de cera» (Vergine, 1982, p. 18).²

ALGUNAS IMÁGENES DE LA MUJER MODERNA EN LA OBRA DE MALLO

En el desarrollo de la obra temprana de Mallo ocupan un lugar preferencial el deporte y el culto a la nueva mujer, particularmente, en la serie *Estampas deportivas*. Sabemos que algunas de estas obras, que forman un mosaico de la modernidad en femenino, fueron expuestas en la muestra de la *Revista de Occidente*. En primer lugar, mencionaremos *Elementos para el deporte* (Mallo, 1927b). En una observación inicial, esta presenta apenas una filiación temática con respecto a la modernidad, además de la evidente ambigüedad espacial de raigambre cubista. Sin embargo, una lectura más atenta es capaz de sugerir nuevos sentidos. La obra, mencionada sin excepción por los estudiosos de Mallo, ha sido correctamente conectada con el auge del deporte en la década del veinte. En este período surgió un renovado culto de la actividad física, entendida como rasgo de modernidad y de salud. De este modo, *Elementos para el deporte*, representa diversos objetos asociados al mundo del ocio, la salud y la modernidad. Como señaló la artista, da cuenta del «ideal físico que encontramos por las playas y los campos de deporte» (Mallo, 1939, p. 11).

Sin embargo, *Elementos para el deporte* (1927) es, en términos de géneros pictóricos, una naturaleza muerta —aunque esté también disolviendo esos géneros al superponerse a un paisaje marítimo—. En el esplendor del sistema académico, en particular durante el siglo XIX, el bodegón ocupaba un espacio poco ventajoso dentro de la jerarquía de los géneros de la pintura. La pirámide jerárquica, que ubicaba a la pintura de historia (a veces llamada también *pintura de gran asunto*) como género más destacado, relegaba la naturaleza muerta a la base.

En su pionero estudio *Old Mistresses* (1981) Rozsika Parker y Griselda Pollock señalaron que esta jerarquía de los géneros estaba profundamente ligada a la división sexual. La naturaleza muerta y sus subgéneros, como la pintura de ramillete, no requerían del estudio a partir del modelo vivo (Slatkin, 1990). La baja estima del género se conecta con la feminización que el mismo atravesó desde el siglo XVI.

El ataque moderno a la jerarquía académica se manifestó, también, en una elevación del bodegón. En la obra de Mallo vemos no solo los elementos novedosos que ya han sido señalados (la pelota y la raqueta, ante todo), sino también la relectura en clave contemporánea de un género pictórico feminizado. Esta línea de indagación —la subversión de este género tradicionalmente asociado a las mujeres— continuó con la serie de las *Naturalezas vivas*, inspirada en el Pacífico y sobre cuyas playas la artista escribió:

En estas playas brotan las palmeras, el mar arroja piedras calcinadas por los volcanes, pulidas por las aguas, que se mezclan con los enormes geranios y las esféricas hortensias que florecen en las playas, entre las estrellas de mar y las grandes algas (Mallo en Diego, 2008, p. 109).

No solo los campos deportivos sino también la playa se instalaron como tema moderno para Mallo. El ideal decimonónico de la feminidad pálida y aletargada dio paso a uno nuevo: dinámico y vigoroso. La artista se volcó de lleno a la imaginación del mismo en diversas obras. *Ciclista* (1927a), también llamada *Figura de deporte*, se conecta con una multiplicidad de discursos decididamente feministas en torno a la moderna bicicleta y sus beneficios [Figura 3].

2 «Notre terrain de recherche était tombé de la mémoire historique. Comme une vieille maison en ruines, cernée de censures, de réticences et de cruelles réserves, territoire —plutôt que terrain— oblitéré, presque un musée de figures de cire» (Vergine, 1982, p. 18). Traducción de la autora del artículo.

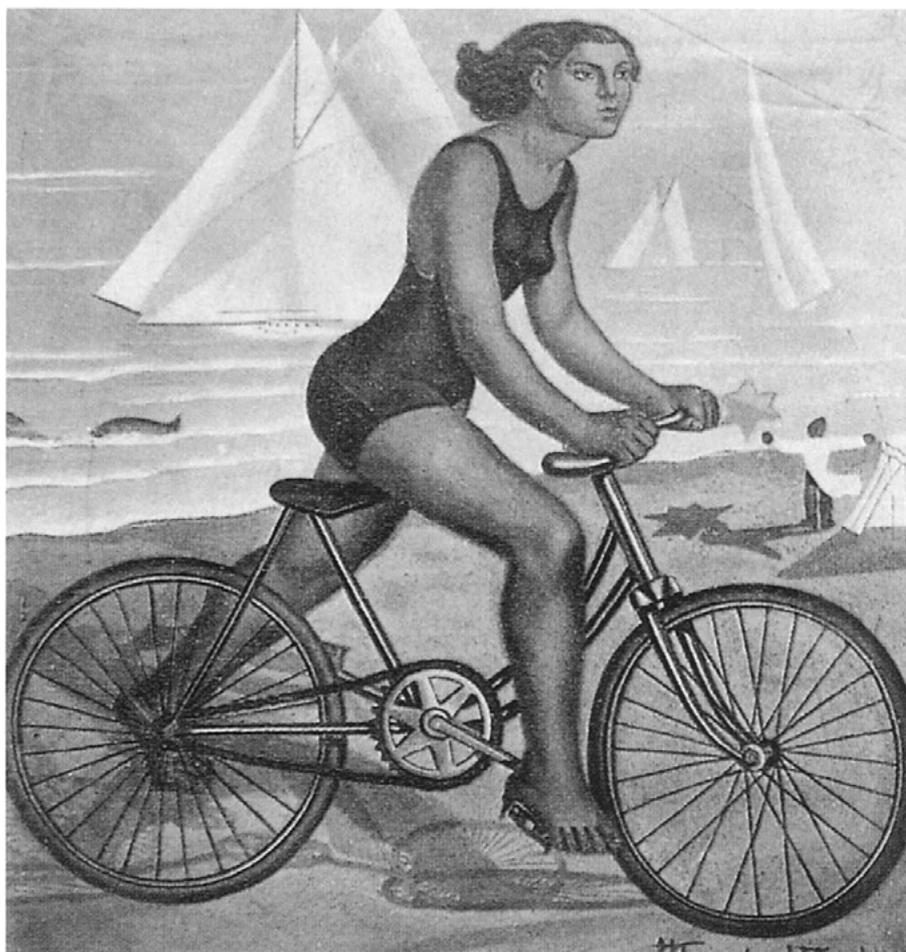


Figura 3. Maruja Mallo (1927), *Ciclista (o Figura de deporte)*

Una mujer monumental, de formas rotundas y de cabello corto, atraviesa el espacio montada en su bicicleta. Su vestimenta es absolutamente moderna y revela las conexiones entre la reforma de los vestidos y la actividad física. En tal sentido, una publicación temprana como *Bicycling for ladies*, dada a conocer por Maria Ward en 1896, había ligado la conquista de la libertad femenina al manejo de la bicicleta. Ward (1896) señala allí que «el ciclismo es un deporte moderno que ofrece una infinita variedad y oportunidad. Como ejercicio, en el presente sin paralelos, logra mucho con un esfuerzo comparativamente pequeño» (p. 1).³

El traje de baño de la *Ciclista* la introduce en el entramado de textos y de imágenes que ya desde mediados del siglo XIX buscaban la libertad de movimiento y de desarrollo del cuerpo femenino. El blanco principal de los ataques fue, sin lugar a dudas, el restrictivo corsé, con sus implicancias sociales e higiénicas. El crítico Francisco Alcántara describió la obra con detalle, para permitirnos conocer algunos de sus aspectos, pues su paradero actual es desconocido:

Otros tres lienzos de gran tamaño son cosa aparte por su tendencia, aunque en verdad impregnada de magia: «La ciclista» proyectando su figura tostada refinadamente salvaje sobre unos veleros en regata y fondo marino de tan sutil y profunda especialidad que no recuerdo cosa semejante (Alcántara en Gómez de la Serna, 1942, p. 50).

La piel, no blanca según el ideal burgués sino oscura, se refiere a la apropiación del espacio público por parte de las mujeres. Ya desde los últimos años del siglo XIX, diversas artistas en Estados Unidos, como

3 «Bicycling is a modern sport, offering infinite variety and opportunity. As an exercise, at present unparalleled, it accomplishes much with a comparatively little expenditure of effort» (Ward, 1896, p. 1). Traducción de la autora del artículo.

las fotografías feministas Alice Austen y Frances Benjamin Johnston, emprendieron una exploración visual de las relaciones entre feminidad, ciclismo y feminismo. En efecto, Austen tomó las fotografías que sirvieron para las detalladas ilustraciones del libro de Maria E. Ward. La modelo fue la atleta Daisy Elliot, cuyas duras facciones fueron suavizadas en la edición final del libro. Por su parte, Benjamin Johnston (1897) jugó con los roles de género y con la mitología popular en torno a la masculinización de las mujeres ciclistas en su célebre *Autorretrato*. Finalmente, este álbum de fotografías feministas se completaba con nuestra artista. Recordemos que Maruja Mallo fue una entusiasta ciclista, como dan cuenta diversas fotografías. Además, Concha Méndez, su gran amiga desde mediados de los años veinte, destacada escritora y gestora cultural feminista, señaló: «Cuando Maruja empezó a pintar, me tomaba como modelo. Pintó una chica en bicicleta, que era yo; y mi raqueta de tenis, que era muy bonita, también la inmortalizó» (Méndez en Barrera López, 2014, p. 228).

Por su parte, *Dos mujeres en una playa* (1928a) presenta nuevamente el tipo femenino monumental de Mallo. Aquí la modernidad radical de *Ciclista* se atenúa: la artista suprime la vestimenta contemporánea y opta por una referencia más clara a la tradición de las bañistas, de gran desarrollo en la historia del arte. Por supuesto, el ejemplo del admirado Picasso en *Deux femmes courant sur la plage* (1922) resulta clave. Pero advertimos una oposición entre ese cuerpo cubierto, que no puede nadar ni correr, y el cuerpo desnudo del primer plano.

El retorno al orden se hace claro en las figuras sólidas y clasicistas, aunque Mallo resulte tan inclasificable dentro de estos realismos como dentro del surrealismo (Huici, 1999). Una conversación entre Maruja Mallo y el crítico argentino Romualdo Brughetti, recogida parcialmente en un texto dedicado a la artista, revela los alcances y los límites de su vinculación con Pablo Picasso y el cubismo:

Las conquistas de la técnica han sacado al arte del caos en que se hallaba. El cubismo ha eliminado la plástica cadáver que venía dominando desde el siglo XVIII. Ha probado cómo un cuadro puede mantenerse por la materia, la forma por sí sola, que un plano tiene dos dimensiones y que debe dividirse armónicamente. El cubismo ha desempeñado una misión: ha hecho la revolución formal, pero no ha construido un orden (Brughetti, 1945, p. 123).

De este modo, las palabras de Maruja Mallo invitan a pensar en su inscripción diferenciada en el terreno de las vanguardias históricas. Su búsqueda de un nuevo orden artístico y de una nueva feminidad se siguió desplegando durante los años del exilio entre 1937 y 1962, muchos de los cuales se sobrellevaron en Buenos Aires.

El viaje y sus derivas, con la asociación al movimiento y a la libertad de las mujeres, ya estaban presentes en la obra previa de Mallo. Modernísima, en la bellísima expresión de *Estrella de Diego* (2008), y *flâneuse*, la artista había recibido en 1929 un encargo de la Diputación de Lugo donde plasmó una imagen moderna y clásica a un tiempo (Mallo, 1929). En la parte inferior se halla nuevamente la imagen de una bañista, en el contexto moderno de una publicidad de turismo. Las otras imágenes femeninas presentes remiten a los mundos rurales y religiosos: los mundos de la inmanencia frente a la trascendencia propuesta por el viaje.

MARUJA MALLO EN BUENOS AIRES: TRAYECTORIA E IMPACTO

El contexto latinoamericano del período difiere en algunos sentidos del viejo continente, pero muchos de los debates y de las tensiones en torno a las mujeres son equiparables. Ya a finales del siglo XIX se registraban los primeros rasgos del movimiento femenino en la Argentina. Las décadas del veinte y del treinta fueron clave en el surgimiento de un nuevo tipo femenino, tensionado entre un deseo de autonomía y el peso de los roles tradicionales, particularmente presentes en 1930. Al respecto, Dora Barrancos destaca:

Los conservadores, varones y mujeres, estaban asustados con las crecientes marcas de autonomía que mostraban las mujeres debido al contacto con géneros culturales contaminantes, como el cine, que traía toda clase de malos ejemplos, pero también con la lectura más libre y con la sociabilidad menos recoleta que propiciaba el trabajo de aquellas fuera de los hogares (Barrancos 2007, p. 156).

En este sentido, Buenos Aires y otras grandes ciudades latinoamericanas fueron polos receptores para los exiliados europeos, ámbitos de refugio intelectual y laboral. El exilio afectó a varones y a mujeres,

dando lugar a experiencias diferenciadas. En efecto, los desplazamientos están marcados siempre por el género. A diferencia del ideal de la *pareja de artistas* que compuso, por ejemplo, el matrimonio de Grete Stern y Horacio Coppola, fueron muchas las mujeres que enfrentaron el exilio solas, sin los vínculos familiares tradicionales, sino inmersas en una red de afectos y de simpatías intelectuales.

En estas condiciones, Mallo emprendió a fines de 1936, con la eclosión de la Guerra Civil, el viaje hacia Buenos Aires. La ayuda de la poetisa y diplomática chilena Gabriela Mistral, por entonces embajadora en Portugal, fue fundamental para que Mallo pudiera abandonar Europa (Mangini González, 2012). En Buenos Aires, adonde llegó el 9 de febrero de 1937, la esperaba un nutrido grupo de intelectuales, entre quienes se hallaba Victoria Ocampo. Acerca de esta última Beatriz Sarlo (2003) escribió: «Es la primera mujer que toma una iniciativa cultural-institucional que afecta destinos intelectuales masculinos» (p. 24). El 24 de enero de 1937 Mistral le escribió a su amiga Ocampo: «Allá les llega Maruja Mallo. Ojalá pudiesen ir por el mismo barco los demás profesores que habría que poner a salvo, en bien del día de mañana de su país» (Mistral & Ocampo, 2007, p. 57).

En su fundamental estudio sobre Mallo, Mangini González (2012) destaca que la artista fue bien recibida en Buenos Aires. En efecto, el campo artístico y cultural porteño estaba abierto a las mujeres. Figuras señeras, como Victoria Ocampo y Raquel Forner —por nombrar apenas a dos emergentes destacadas— dan cuenta de un espacio receptivo a la modernidad en femenino. Mallo, al igual que la también exiliada Grete Stern, se insertó con relativa facilidad: las credenciales vanguardistas, su vasta imaginación y su carácter distintivamente moderno fueron las claves de su buena recepción. En el caso de Mallo, sus experiencias de primera mano y su cercanía a referentes como André Breton —quien había adquirido una de sus obras en París, adonde la artista se había trasladado en 1932— y Joaquín Torres García —a quien se había acercado a comienzos de la década de 1930— también fueron relevantes. Su extravagante y atractiva personalidad fueron parte de su proyecto de autopresentación como artista moderna. Con relación a esto, Patricia Mayayo señalaba:

Mallo convirtió la producción del Yo en un territorio de experimentación artística y personal, en un intento de sortear las contradicciones que implicaba la difícil posición de «insiders-outsiders» conferida a las creadoras de sexo femenino en los círculos de vanguardia (Mayayo, 2017, p. 72).

A pocos meses de su llegada, Attilio Rossi, uno de los críticos de arte de la revista *Sur*, le dedicó un artículo mediante el cual Maruja Mallo ingresó en el terreno de la modernidad antifascista local. Rossi (1937), se refería al carácter insuficiente de los honores rendidos por la llegada de la artista y la presentaba, de modo típicamente vanguardista, como una figura solitaria. Asimismo, el autor señalaba que le correspondía a *Sur*, como «revista de minoría» (Rossi, 1937, p. 63), el rendirle un homenaje, que consistía en un texto y en varias reproducciones de obras de la artista. Por su parte, también Brughetti le dedicó un interesante artículo. El influyente crítico de arte argentino la describía de este modo:

Vivamente inquieta, agudamente ubicada frente a los problemas de nuestro tiempo y del arte, ser de exaltación y rigor, Maruja Mallo pertenece a la generación joven española ceñida al desenvolvimiento revolucionario de la plástica del siglo XX con el ansia lírica y el hondo contenido humano de una segura universalidad creadora (Brughetti, 1945, p. 122).

El tono y el vocabulario utilizados contrastan vivamente con las caracterizaciones de las mujeres artistas de apenas unas décadas atrás y también con las de muchas otras mujeres artistas activas en el período. Mallo fue celebrada como renovadora, en una posición que solo la construcción disciplinar distorsiva de la historia del arte podía ocultar. El *topos* tradicional de la inquietud de espíritu de los artistas aparece aplicado sin reservas a una creadora. Pero, además, ella no era una mera practicante de un *estilo femenino* —otro *topos* recurrente en las críticas artísticas del período—, sino que, muy por el contrario, como lo subrayaba Brughetti, se destacaba por el carácter universal de su contribución artística.

En tanto, la distancia del exilio le permitió emprender un análisis de su obra en un proceso que culminó con la publicación del libro *Lo popular en la plástica española a través de mi obra* (1939). Allí la autora trazaba su trayectoria, arrancando en 1928: la referencia a la *Revista de Occidente* resultaba fundamental para su presentación americana.

En 1942, tres años después de la aparición de *Lo popular en la plástica española a través de mi obra* (1939), se publicó el volumen prologado por Ramón Gómez de la Serna. Allí el crítico esbozaba una biografía de la artista enlazada con la propia. El español destacaba, en primer lugar, la extrema juventud de la creadora. Luego, Mallo era presentada como un sujeto anómalo. Preguntándose por el origen de su pintura, Gómez de la Serna señalaba: «Le sale [la pintura] de... dentro... de lo más dentro... Es como una maternidad» (1942, p. 8).

Entre los últimos meses en Europa y los primeros en Buenos Aires Mallo completó las obras *Mensaje del mar* (1938b), *Arquitectura humana* (1937) y *La red* (1938a), cuyo lenguaje se había comenzado a gestar en *Sorpresa del trigo* (1936) (de Diego, 2008). Más tarde, la artista explicaba a Pablo Rojas Paz, periodista del diario porteño *Crítica*, el cambio que atravesaba su obra:

La función del arte es apoderarse de la nueva realidad: una nueva sociedad se impone, una nueva humanidad, un nuevo tipo físico. Para representar todo ello, aún inédito aunque latente y presentido, necesitamos nuevas formas, nuevas palabras para exteriorizar esta realidad naciente. «Arquitectura humana», es la última obra que he realizado y la primera que ha nacido en la Argentina. Bajo el signo de esta tierra fértil y buena en que ahora me cobijo, espero que mi producción esté a la altura de la una y la otra (Rojas Paz en Ferris, 2004, p. 245).

El discurso del trabajo y del alimento, asociados a la figura nutricia de la mujer, se entrelazan en estas obras. Son cuerpos geometrizados, robustos y con fuertes manos, que enfatizan la agencia de estos sujetos ideales. Las figuras femeninas aparecen imbuidas de otra modernidad: aquella vinculada al cambio y a la regeneración social. *La red* (1938) retoma, sin dudas, el ideal vigoroso de las bañistas y las atletas, pero cargadas aquí de un sentido nuevo. Estrella de Diego (2008) ha destacado este proceso: «Qué fascinante la propuesta de Mallo. De pronto, las mujeres fuertes funden en sus anatomías a las trabajadoras atléticas» (p. 84). La iconografía del trabajador, sumamente transitada y valorada por los intelectuales comprometidos del período se feminiza: asistimos a la creación de una nueva mitología, mitad proletaria, mitad heroica.

Asimismo, de Diego (2008), en su fundamentada discusión en torno al mal llamado «surrealismo de Maruja Mallo», destacó el carácter constructivo, metódico y analítico de la artista a lo largo de su carrera. Las obras de la serie *La religión del trabajo*, a la que pertenecen las piezas de aspecto monumental que hemos mencionado, son las que mejor dan cuenta de esta dimensión: la artista calculó con precisión, con arreglo al número áureo, sus composiciones. Los diversos dibujos preparatorios conservados dan cuenta de las armonías buscadas. Esta dimensión analítica contrasta fundamentalmente con la caracterización que gran parte de la historia del arte ha realizado con respecto a las obras de mujeres artistas. Las cualidades pretendidamente femeninas de la *gracia*, la *elegancia* y la *intuición* se quiebran en presencia de otro paso moderno de Mallo: la búsqueda matemática del orden plástico. De este modo, el ideal del artista matemático se feminiza.

En esta serie la artista apelaba a una síntesis de diversos lenguajes formales en boga, pero dotando a las figuras femeninas de una concentración y una dignidad notables. La creadora se referirá a esta producción como guiada por un «deseo de edificación» (Mallo, 1939, p. 35). Además, señalaba los aires murales de esta nueva fase de su trabajo.

En tal sentido, en Buenos Aires Mallo se involucró en la ambientación de uno de los espacios del ocio urbano por excelencia: los murales realizados en 1945 para el cine Los Ángeles, ubicado en la avenida Corrientes y diseñado por Abel López Chas y Federico J. Zemborain [Figura 4]. El moderno edificio fue destacado por la *Revista de Arquitectura* en un extenso artículo, que también reproducía las palabras de los propios arquitectos: «Darle carácter exclusivamente cinematográfico en sus partes características, eliminando el carácter mixto que ostentan muchas salidas, como remanente de la época en que el cine era imitación del Teatro» (*Revista de Arquitectura*, 1946, p. 93). La decoración mural encargada por los arquitectos a Maruja Mallo representaba, para ellos, «un anticipo de la posibilidad de un mundo feliz y sano» (*Revista de Arquitectura*, 1946, p. 98). Algas, estrellas, caracolas, medusas y cuerpos humanos se entrelazaban en un conjunto basado en un fuerte trazado matemático [Figura 5].



Figura 4. Cine Los Ángeles. Imagen extraída de *Revista de Arquitectura*, XXXI(303), marzo de 1946, p. 92

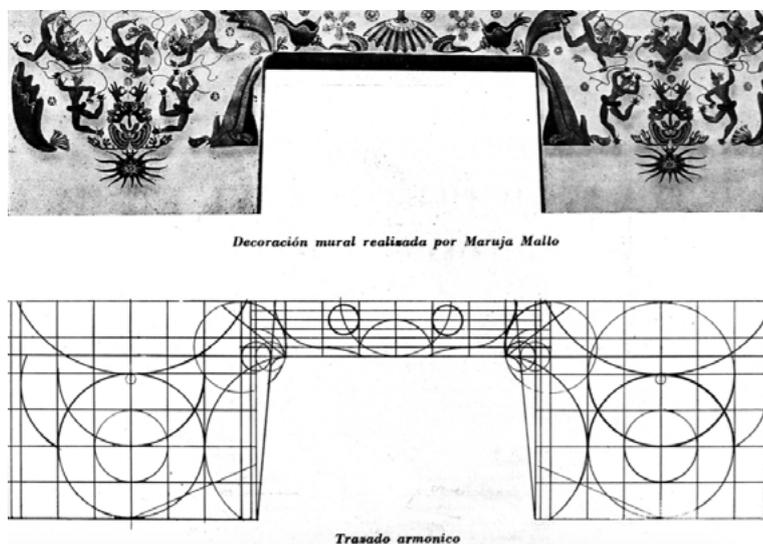


Figura 5. Decoración mural realizada por Maruja Mallo. Imagen extraída de *Revista de Arquitectura*, XXXI(303), marzo de 1946, p. 100

Los cuerpos humanos, según la artista, eran «submarinos y aerodinámicos [...] participan más del avión que del ángel, el submarino que de la sirena» (*Revista de Arquitectura*, 1946, p. 100). Estas formas fueron, también, una presencia en obras de pequeño formato ejecutadas por ella durante estos años. La composición y el cuidado dinamismo remiten al mundo del cine y su movimiento. Mallo sintetizaba su interés en la naturaleza y en el orden matemático sin descuidar la especificidad del encargo: un vasto mural que se mueve al son de la música de una película. Lo anticipaba en la conferencia que pronunció en la asociación Amigos del Arte en 1937: «El destino de la pintura no está sólo en el cuadro, sino también en el muro, en la cerámica, en la escenografía. La misión de las artes plásticas está en su integridad» (Mallo en Gómez de la Serna, 1942, p. 32).

En este contexto, es necesario señalar que la pintura mural era una opción escasamente explorada por las artistas argentinas contemporáneas. Las razones de esta exclusión son varias. En primer lugar, la pintura mural se desarrolla en grandes superficies y con un grupo de ayudantes, en un doble desafío para las técnicas tradicionalmente asociadas a las mujeres. Además, uno de los centros de promoción de esta técnica era la Escuela Superior de Bellas Artes, cuyo taller de decoración mural, dirigido por Alfredo Guido, parece haber estado tácitamente vedado al ingreso femenino. Mallo quebró el dominio masculino sobre esta técnica, junto con otro grupo de artistas pioneras, como Araceli Vázquez Málaga, Felisa León de Giménez y Mercedes Carman.

A MODO DE CIERRE

Luego de unos años de febril actividad, la presencia pública de Maruja Mallo fue decayendo. En efecto, entre 1953 y 1959 se habla de un apartamiento de la vida pública (de Diego, 2008). Las vicisitudes políticas locales y la emergencia de nuevos paradigmas artísticos la marginaron. En 1962 se instaló nuevamente en Madrid, donde el reconocimiento también le fue esquivo por algunos años. En 1990 la Comunidad de Madrid le concedió la Medalla de Oro y la Xunta de Galicia hizo lo propio algunos años más tarde. En la Argentina, en cambio, la luz brillante de sus obras y de su presencia se fue apagando, de la mano de la estabilización de los nuevos relatos totalizadores de historiadores del arte, como Jorge López Anaya, quien ni siquiera la menciona en su *Historia del arte argentino* (1997). Los elogios que le prodigaron Córdova Iturburu o Julio E. Payró, grandes referentes en la construcción de un canon local, no alcanzaron para garantizarle un espacio.

De Maruja Mallo y su creatividad libre no quedaron sino escasos rastros en el país que la cobijó durante veinticinco años: la década del ochenta fue testigo de la destrucción del mural del cine Los Ángeles y su ausencia de los principales museos del país —con la notable excepción de la *Cabeza de mujer* (1941), expuesta en el Museo Provincial de Bellas Artes «Rosa Galisteo de Rodríguez», Santa Fe—perpetúa una memoria incompleta, que esta intervención pretende comenzar a subsanar.

REFERENCIAS

Barrancos, D. (2007). *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.

Barrera López, B. (2014). Personificación e iconografía de la «mujer moderna». Sus protagonistas de principios del siglo XX en España. *Trocajero*, 26, 221-240.

Bashkirtseff, M. (1890). *Journal de Marie Bashkirtseff*. París, Francia: G. Charpentier et Cie.

Brughetti, R. (1945). *Nuestro tiempo y el arte*. Buenos Aires, Argentina: Poseidón.

Catalina, S. (1968). *La mujer*. Madrid, España: Espasa-Calpe.

Dalí, S. (1922). *Sueños noctámbulos* [Aguada de tinta china sobre papel]. Port Lligat, España: Fundación Gala - Salvador Dalí.

Diego, E. de (1987). *La mujer y la pintura del XIX español: cuatrocientas olvidadas y algunas más*. Madrid, España: Cátedra.

Diego, E. de (2008). *Maruja Mallo*. Madrid, España: Fundación Mapfre.

- Ferris, J. L. V. (2004). *Maruja Mallo: la gran transgresora del 27*. Madrid, España: Temas de Hoy.
- Gómez de la Serna, R. (1942). *Maruja Mallo: 1928-1942*. Buenos Aires, Argentina: Losada.
- Huici, F. (1999). Fuera de orden. En *Fuera de orden. Mujeres de la vanguardia española*. Madrid, España: Fundación Cultural Mapfre Vida.
- Johnston, F. B. (1897). *Autorretrato* [Albúmina]. Washington D.C., Estados Unidos: Library of Congress Prints and Photographs Division.
- Mallo, M. (1926). *El mago* [Óleo sobre cartón]. España: colección particular.
- Mallo, M. (1927a). *Ciclista* [Óleo sobre tela]. Ubicación actual desconocida.
- Mallo, M. (1927b). *Elementos para el deporte* [Óleo sobre cartón]. Sin datos: colección particular.
- Mallo, M. (1927c). *La verbena* [Óleo sobre tela]. Madrid, España: Museo Nacional Reina Sofía.
- Mallo, M. (1927d). *La verbena de Pascua* [Óleo sobre tela]. Ubicación actual desconocida.
- Mallo, M. (1927e). *Verbena* [Óleo sobre tela]. Sin datos: colección particular.
- Mallo, M. (1928a). *Dos mujeres en una playa* [Óleo sobre tela]. Sin datos: colección particular.
- Mallo, M. (1928b). *Kermesse* [Óleo sobre tela]. París, France: Centre Pompidou.
- Mallo, M. (1929). *Guía postal de Lugo* [Temple sobre cartón]. Lugo, España: Museo Provincial.
- Mallo, M. (1936). *Sorpresa del trigo* [Óleo sobre tela]. Sin datos: colección particular.
- Mallo, M. (1937). *Arquitectura humana* [Óleo sobre tela]. Sin datos: colección particular.
- Mallo, M. (1938a). *La red* [Óleo sobre tela]. Sin datos: colección particular.
- Mallo, M. (1938b). *Mensaje del mar* [Óleo sobre tela]. Sin datos: colección particular.
- Mallo, M. (1939). *Lo popular en la plástica española a través de mi obra: 1928-1936*. Buenos Aires, Argentina: Losada.
- Mallo, M. (1941). *Cabeza de mujer (frente)* [Óleo sobre tela]. Santa Fé, Argentina: Museo Provincial de Bellas Artes.
- Mallo, M. (1979). Afiche [fotomontaje]. Sin datos.
- Mangini González, S. (2001). *Las modernas de Madrid: las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Madrid, España: Península.
- Mangini González, S. (2007). Maruja Mallo. La bohemia encarnada. *Arenal. Revista de historia de las mujeres*, 14(2), 291-305.
- Mangini González, S. (2012). *Maruja Mallo y la vanguardia española*. Barcelona, España: Circe.
- Marchetti (sin fecha). Sin título [Ilustración]. *La Ilustración Artística*, XIX(943), 67.
- Mayayo, P. (2017). Maruja Mallo: el retrato fotográfico y la «invención de sí» en la vanguardia española. *MODOS*, 1(1), 70-89.

Mistral, G. y Ocampo, V. (2007). *Esta América nuestra. Correspondencia 1926-1956*. Buenos Aires, Argentina: El cuenco de plata.

Parker, P. y Pollock, G. (1981). *Old Mistresses: Women, Art, And Ideology*. Londres, Inglaterra: Pandora.

Picasso, P. (1922). *Deux femmes courant sur la plage (La course)* [Gouache sobre madera contrachapada]. París, Francia: Musée National Picasso.

Revista de Arquitectura (1946). Cine Los Angeles. *Revista de Arquitectura*, 31 (303), 92-100.

Rossi, A. (1937). Maruja Mallo. *Sur*, (7), 63-66.

Sarlo, B. (2003). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.

Slatkin, W. (1990). *Women Artists in History: From Antiquity to the 20th Century*. Englewood Cliffs, Estados Unidos: Prentice Hall.

Trasforini, M. A. (2009). *Bajo el signo de las artistas: Mujeres, profesiones de arte y modernidad*. Valencia, España: Publicacions de la Universitat de Valencia.

Vergine, L. (1982). *L'autre moitié de l'avant-garde: 1910-1940: femmes peintres et femmes sculpteurs dans les mouvements d'avant-garde historiques*. París, Francia: Des Femmes.

Ward, M. E. (1896). *Bicycling for Ladies*. Nueva York, Estados Unidos: Brentano's.