



Maruja Mallo: el retrato fotográfico y la "invención de sí" en la vanguardia española

Maruja Mallo: Photography and Self-fashioning in the Spanish Avant-Garde

Dra. Patricia Mayayo

Como citar:

MAYAYO, P. Maruja Mallo: el retrato fotográfico y la "invención de sí" en la vanguardia española. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 1, n.1, p.70-89, jan. 2017. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/730/690>>

Imagem: Maruja Mallo en su estudio, Madrid 1936. Archivo Maruja Mallo, Galería Guillermo de Osma, Madrid.

Maruja Mallo: el retrato fotográfico y la "invención de sí" en la vanguardia española

Maruja Mallo: Photography and Self-fashioning in the Spanish Avant-Garde

Dra. Patricia Mayayo *

Resumen

Aunque no poseemos ninguna fotografía firmada por Maruja Mallo, este artículo sostiene que la artista española utilizó de forma muy consciente el retrato fotográfico como parte de un trabajo performativo de invención de sí. La fotografía le sirvió como vehículo de autoafirmación, pero también como una herramienta para construir una imagen del Yo que escapara a los roles femeninos establecidos. Además, el retrato fotográfico le brindará a Mallo la oportunidad de "encarnar" sus obras, de representarlas de forma viva, creando así una simbiosis entre creación y creadora y llevando al límite el ideal vanguardista de fusión entre el arte y la vida.

Palabras-clave

Performativo; Autoafirmación; Maruja Mallo; Avant-Garde Española.

Abstract

In this article we argue that the Spanish artist Maruja Mallo used deliberately the photographic portrait as part of a performative work of reinventing the self. The photography was a vehicle of self-affirmation, as well as a tool to build an image of the self that was beyond the then-established female roles. In addition to that, photographic portrait gave Mallo the opportunity to "embody" her work, to represent in a living way, creating a symbiosis between creature and creator and to the limit of the vanguard ideal of fusion between art and life.

Keywords

Gender performativity; self-display; Maruja Mallo; Spanish Avant-Garde.

Maruja Mallo fue, sin duda, una figura muy importante de la vanguardia española en los años veinte y treinta y una de las artistas más destacadas del exilio español en Latinoamérica, donde tuvo que refugiarse tras el estallido de la Guerra Civil en 1936. En los últimos años, este papel central ha sido reconocido en una serie de monografías y catálogos, que nos han ayudado a entender mejor el trabajo de esta artista polifacética en el campo de la pintura, la escenografía, el grabado, la cerámica y la decoración mural (De Diego, 2008; Mangini, 2012; Zanetta, 2014). Se ha insistido poco, sin embargo, en la importancia que tuvo la puesta en escena del Yo en la poética de Mallo. Si bien es cierto que encontramos frecuentes alusiones a su excéntrica apariencia, así como a su transgresora conducta sexual, la mayor parte de los críticos parecen considerar estos "excesos" de la artista como simples anécdotas, historias divertidas que reflejan su supuesto afán de protagonismo o su personalidad singular. En muchos casos, incluso, se sugiere que la apreciación de la obra de Mallo se ha visto ensombrecida por la imagen frívola y extravagante que cultivaba. En 1992, por ejemplo, Fernando Huici definía a la pintora como "esa leyenda cuya fachada escenográfica ha servido tan a menudo para eclipsar [...] el valor real de su obra" (Huici, 1992: 26). Yolanda Aguilar, por su parte, comentaba en 1993 que la "imagen personal [de Mallo] era tan potente que casi perjudicó a su pintura" (Aguilar, 1993: s.p.), mientras que uno sus biógrafos, José Luis Ferris, afirmaba en 2004:

[en el caso de esta pintora], vida y obra son inseparables, pero la fuerza de la primera ha sido tanta y tan intensa que ha terminado por eclipsar su significación como artista, por conferirle esa discutible popularidad de doble filo, siempre sesgada y bastante irrespetuosa, con la que se marca a los excéntricos, a los locos y a los llevan una etiqueta de dudosa reputación (Ferris, 2004: 24).

En mi opinión, lejos de ser una distracción que oscurece la comprensión de su trabajo, la imagen pública de Mallo constituye una parte esencial de su proyecto artístico. Como otras mujeres artistas de la época, la creadora gallega ocupó un lugar paradójico en el seno de la vanguardia: por un lado, fue su capacidad de transgredir las reglas establecidas del decoro femenino la que le permitió colarse en el mundo masculino de la vanguardia, convirtiéndose —según apunta Estrella de Diego— en "la 'mascota' de los chicos listos de la Residencia" (De Diego, 1995: 85); por otro, fue esa misma conducta irreverente y "poco femenina" la que le granjeó la desconfianza y, a veces, incluso el desprecio de muchos de sus colegas masculinos. Como escribe Shirley Mangini,

para sus coetáneos, Mallo fue una mujer escandalosa, ya que [...] con pocas excepciones [...], aun los hombres liberales se aferraban ferozmente al 'doble estándar'. Tomemos el caso de alguien tan imbuido en la diferencia sobiobiológica entre hombres y mujeres y tan puritano en sus juicios sobre la mujer como Luis Buñuel, quien decía cosas como que Mallo iba a hacer 'el concurso de la menstruación'. ¿Resultaría fácil, aun para la atrevida pintora, soportar algo de tan mal gusto? Dicen de Mallo que su 'lengua fue legendaria'. Frente a la agresión, fue agresiva. Para pertenecer al grupo, se tuvo que conformar y adaptarse a sus leyes (Mangini, 2001: 130).

Se entiende mejor, de este modo, la importancia atribuida a la "invención de sí" por la artista gallega. Como otras creadoras de la misma época — pensemos, por ejemplo, en Claude Cahun, Meret Oppenheim, la Baronesa Elsa, Frida Kahlo o Gala Dalí —, 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 vanguardia¹. Resulta lógico, sin duda, que las mujeres, atrapadas durante siglos de tradición patriarcal en las redes del discurso ontológico, se sintieran inclinadas a transformar la noción de identidad en instrumento privilegiado de reflexión. ¿No habían sido acaso siempre condenadas — como recordaba en *El segundo sexo* Simone de Beauvoir— al ser frente al hacer, a la inmanencia frente a la trascendencia? ¿No había sido siempre el espacio

de la belleza, del cuerpo, la provincia femenina por excelencia? ¿Y no era por lo tanto en ese espacio donde se hacía indispensable intervenir en primera estancia?

Aunque no poseemos ningún retrato fotográfico firmado por Mallo, ni tenemos constancia de que la artista cultivara el género de la fotografía, ésta fue —como intentaré mostrar en este artículo— una herramienta fundamental en el proyecto de "invención de sí" que atraviesa toda su trayectoria. Puede que Mallo no apretase físicamente el botón de la cámara, pero puso mucho de sí misma, como veremos, en la concepción de gran parte de sus retratos fotográficos. Como ocurre también en el caso de las artistas antes mencionadas, que cultivaron de forma subversiva y autoconsciente el arte de la pose², los retratos fotográficos de Mallo no solo contribuyen a desestabilizar las definiciones patriarcales de lo femenino, sino también a diluir las fronteras entre artista y modelo, sujeto y objeto, complicando la visión tradicional de la autoría. De ahí que, en mi opinión, no deban considerarse, o al menos no todos ellos, como simples "documentos" cuyo valor reside en aportar información gráfica sobre la artista, sino como piezas importantes de un proyecto vanguardista a caballo entre el arte y la vida que la propia Mallo definió, de forma elocuente, como una "vida militante arte-conocimiento" (Pérez de Ayala y Rivas, 1992: 77).

La relación de Mallo con la vanguardia madrileña se inicia en 1922, año el que se muda a la capital de España junto a su familia. Unos meses después, será admitida en la Academia de Bellas de San Fernando, donde la presencia de mujeres era en aquel entonces muy excepcional. Allí conoce a Salvador Dalí, con el que traba pronto amistad y con quien compartirá, entre otras cosas, un acusado gusto por la provocación, el disfraz y la construcción del Yo. Como apunta Mangini,

Maruja era un personaje [...] camaleónico ya en sus primeros años en San Fernando. Uno de sus rasgos peculiares, que persistió durante toda su vida, fue que estaba empeñada en confundir a los demás en lo tocante a sus datos biográficos y le gustaba especialmente hacer creer a la gente que era más joven de lo que era en realidad (Mangini, 2012: 51).

Muy pronto adopta el segundo apellido de su padre, Mallo, en lugar del primero, Gómez González, y empieza a firmar sus cuadros con el nombre con el que siempre la llamaban en casa, Maruja, en vez de su nombre oficial, Ana María. Ana María González se reinventa y se convierte en Maruja Mallo, en un gesto que muestra su voluntad temprana de construirse como personaje.

Según señala su hermano Emilio, la artista gozaba de un grado de libertad superior al que tenían otras mujeres de la época: "Mi hermana realmente rompe en su época con los moldes a los que la sociedad estaba acostumbrada, sobre todo teniendo en cuenta que nuestro padre, aunque liberal, gustaba de una familia tradicional" (Mangini, 2012: 72). Dalí la incluye en su pintura *Sueños noctámbulos* de 1922, donde describe las correrías nocturnas que emprende junto a sus amigos de la Residencia de estudiantes. También aparece en otro cuadro del pintor catalán, *Dalí, Maruja Mallo y Barradas en el Café de Oriente*, de 1923, y es más que probable que participase en ocasiones en la célebre tertulia que organizaba Ramón Gómez de la Serna en el café de Pombo.

No obstante, ni Mallo (ni ninguna otra mujer) se hallan retratadas en la imagen oficial de la tertulia del Pombo que nos brinda el pintor José Gutiérrez Solana en 1920. Y es que las relaciones de la artista gallega con la vanguardia —reacia pese a todo, como ya dijimos, a aceptar la amenaza que suponía, para el *statu quo* patriarcal, el modelo de la "Nueva Mujer"— fueron más difíciles de lo que ella misma quiso reconocer. A pesar de su presencia (quizá no tan frecuente) en los cafés, de sus interminables historias sobre las "gamberradas" surrealistas compartidas con sus amigos de la Residencia, "vivir la calle" exigía para ella un grado de

reinención de identidades, de transgresión añadida, al que no tuvieron que enfrentarse sus colegas de sexo masculino. Como recuerda su amiga de aquel entonces, la poeta Concha Méndez:

[Una noche] conocí a Maruja Mallo y empecé a salir con ella por Madrid. Íbamos por los barrios bajos, o por los altos, y fue entonces cuando inauguramos un gesto tan simple como quitarse el sombrero [...]. Íbamos muy bien vestidas, pero sin sombrero, a caminar por el paseo de la Castellana (...). El caso es que el sinsombrerismo despertaba murmullos en la ciudad (Ulacia Altolaquirre y Méndez, 1990: 48).

Y más adelante, añade:

Con quien más me reunía era con Maruja Mallo: íbamos al Museo del Prado y a las conferencias de Eugenio d'Ors, a las verbenas y a los barrios bajos de Madrid, Nos paseábamos para ver aquellos personajes tan pintorescos que pasaban a nuestro lado iluminados por las farolas de la calle. Estaba prohibido que las mujeres entraran en las tabernas; y nosotras, para protestar, nos pegábamos a los ventanales a mirar lo que pasaba dentro (Ulacia Altolaquirre y Méndez, 1990: 51).

No es de extrañar, pues, que varios de los cuadros que Mallo elabora en esta época retraten un nuevo modelo de mujer deportista e independiente, que practica actividades "masculinas" y se aventura en espacios reservados hasta entonces a los hombres. En el óleo *Ciclista*, de 1927 [fig. 1], Mallo representa a una bañista bronceada y de recia musculatura que cruza enérgicamente el espacio pictórico de izquierda a derecha con su bicicleta. Como observa María Alejandra Zanetta, la cabeza de la bañista forma, junto a la ruedas de la bicicleta, un triángulo a partir del cual se organiza la composición y que se repite en la silueta de los veleros pintados en segundo plano. La presencia del mar como símbolo de liberación femenina será un tema frecuente tanto en la pintura de Mallo como en la poesía de Méndez en estos años: según recuerda Zanetta, en su poemario *Surtidor* (1928), Méndez transforma la imagen tradicional de la sirena en un cuerpo andrógino en movimiento, proponiendo así una nueva mitología basada en "la libertad femenina y la autoderminación". Del mismo modo, según la autora, Mallo desarrolla en su trabajo de estos años "una mitología ginocéntrica alternativa a la mitología patriarcal" (Zanetta, 2014: 42). Hay que recordar, a este respecto, que desde finales del XIX el ciclismo mantuvo una estrecha relación con el movimiento sufragista: pedalear al aire libre, vistiendo pantalones, se convirtió en un símbolo de emancipación femenina, en la medida en que rompía con el modelo tradicional de mujer pasiva, limitada por los corsés, las enaguas y las faldas interminables que prescribía el decoro. Resulta interesante que la propia Mallo — quien, según los testimonios disponibles, también practicó el ciclismo desde pronto— se dejara fotografiar años después en una pose muy similar a la de su ciclista de 1927 [fig. 2]. No será la primera vez, como veremos luego, que Mallo utilice la fotografía para representar o "dar cuerpo" a sus cuadros, transformándose ella misma en encarnación viviente de su obra y llevando al límite, de este modo, el ideal vanguardista de fusión entre el arte y la vida.

Poco tiempo después de pintar *Ciclista*, Mallo entra en contacto con el núcleo de artistas conocido como la Escuela de Vallecas. Formado por el escultor Alberto Sánchez y los pintores Benjamín Palencia, Juan Manuel Caneja y Luis Castellanos, el grupo solía reunirse en la estación de Atocha en Madrid y embarcarse en largos paseos alrededor de Vallecas, que en aquel entonces era un barrio suburbial a caballo entre lo rural y lo urbano. Como reacción frente al éxodo masivo de jóvenes artistas españoles a París, Palencia y Sánchez querían buscar la inspiración en su entorno más inmediato, crear una vanguardia basada en las raíces y tradiciones españolas. Bajo la influencia del descubrimiento del paisaje oscuro y terroso de Vallecas, Mallo iniciará una serie de pinturas negras, *Cloacas y campanarios* [fig. 3], que nos transportan a un universo sórdido, poblado de esqueletos y excrementos, zapatos abandonados, sotanas vacías, espantapájaros y trozos de tierra resquebrajada. A fin de evocar la descomposición de la materia, la artista experimenta con distintas técnicas y

materiales: cal, carbón, azufre, pizarra, lógamo o ceniza, que configuran una superficie rugosa que se puede arañar, esculpir o retorcer.

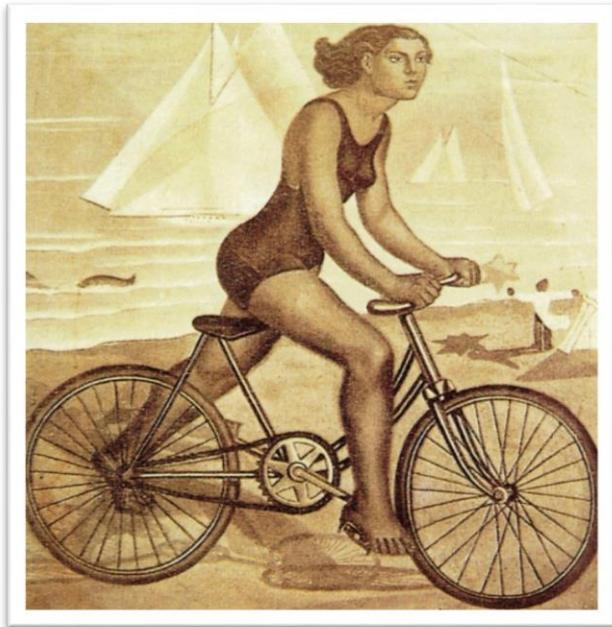


Fig. 1. Maruja Mallo, *Ciclista*, 1927, en paradero desconocido; Fig. 2. Maruja Mallo en Punta del Este, Uruguay, ca. 1945. Archivo Antonio Gómez Conde.

Según apunta Zanetta, frente al lirismo de Palencia y Sánchez, que ensalzan en sus obras la integración del ser humano en la naturaleza, los óleos de Mallo describen un mundo devastado, inspirado en las pinturas negras de su admirado Goya (Zanetta, 2014: 115). Otra diferencia importante con sus compañeros de la Escuela de Vallecas es que la actividad de Mallo como pintora se completa en esta época con un trabajo performativo que no encontramos en el caso de sus coetáneos varones. En efecto, muchos de los temas de *Cloacas* y *campanarios* reaparecen en una sorprendente serie de fotografías de la artista tomadas por su hermano Justo en Cercedilla en torno a 1930 [fig.4], de la que se conservan cuatro negativos y seis revelados. Con el fondo del árido paisaje veraniego de la sierra madrileña, la pintora posa en distintos escenarios junto a las vías del tren, rodeada de cardos, calaveras de burro, zapatos encontrados, trapos, matojos y otros símbolos típicos de su universo pictórico en esos años. Para Clara Zarza, estas fotografías cumplen una doble misión: por un lado, sirven de registro de un proto-happening o happening privado, reflejando así la importancia que tuvieron este tipo de actos lúdicos y transgresores en la vanguardia española; por otro, funcionan como instrumento de autolegitimación (Zarza, 2011: 7). Como sus coetáneas Ángeles Santos o María Blanchard, que también se autorretrataron por estos años, Mallo era consciente —afirma Zarza— de la necesidad de construirse una identidad pública como artista si quería ser aceptada en los círculos masculinos. No obstante, mientras que Santos y Blanchard optan por el autorretrato al óleo, "Mallo elige un medio poco convencional para su autorrepresentación que enlaza más con el panorama internacional" y que subraya su voluntad de proyectar "una imagen artística moderna" (Zarza, 2011: 8).

Hay otro aspecto relevante en estas fotografías que me gustaría destacar. Como ocurría con la ya comentada foto de Mallo en Punta del Este, en esta serie se insinúa una suerte de simbiosis entre la artista y su obra: rodeada de matojos y esqueletos, Mallo se transforma una vez más en lienzo vivo, materialización en carne y

hueso de los escenarios y motivos que aparecen en sus cuadros. De hecho, aunque Zarza sostiene que estas imágenes son "una excepción en la producción artística de la pintora", en realidad no será la única ocasión en que la artista gallega recurra a la fotografía para re-presentar su universo pictórico: los retratos fotográficos de Mallo irán evolucionando en paralelo a su pintura, incorporando los distintos motivos iconográficos que la pintora fue introduciendo en su trabajo a lo largo de los años y propiciado así una (con) fusión entre la artista y sus cuadros.

Volviendo a la serie de Cercedilla, Zarza escribe: "Aunque nos es imposible saber hasta qué punto Justo participó en la elección y disposición de estos elementos, este dato carece de valor, pues es evidente que Mallo se apropia de este escenario: lo hace suyo" (Zarza, 2011: 8). El hecho de que alguna de las fotos haya sido retocada posteriormente y que la firma de la artista aparezca inscrita con tiza sobre una piedra, un tablón o un raíl en varias de las imágenes no deja lugar a dudas acerca de la intención autorial que anima la serie. "Parece claro —añade Zarza— que esta puesta en escena muestra su voluntad de construir una imagen dirigida por un lado a sus compañeros vanguardistas pero también para darse a conocer a un público más amplio". Resulta significativo así —prosigue la autora— que para ilustrar un artículo publicado en el periódico *Heraldo de Madrid* en 1933 (Anónimo, 1933: 9), Mallo se inclinara por la instantánea "más compleja de la serie, aquella en la que su intervención queda más de manifiesto (hay una mayor elaboración compositiva y es la única de las seis retocada a posteriori)" (Zarza, 2011: 9).

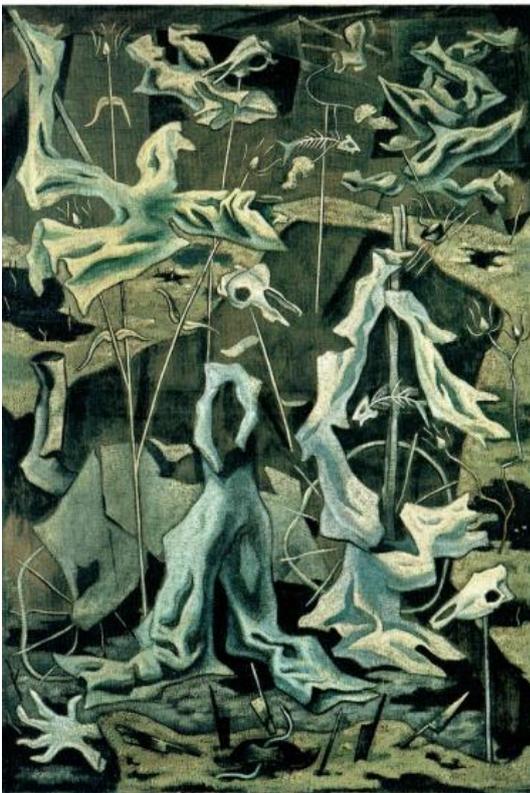


Fig. 3. Maruja Mallo, *El espantapeces*, 1931, óleo sobre lienzo, 155,5 x 104,5 cm, Colección particular; Fig. 4. Serie de fotografías de Maruja Mallo tomadas por Justo Mallo en Cercedilla, ca. 1930. Archivo Gal. Guillermo de Osma, Madrid.

La imagen a la que se refiere Zarza es una enigmática fotografía [fig.5] en la que vemos a la artista asomando la cabeza a través del ventanuco de una caseta de madera de guardagujas, rodeada de símbolos característicos de su nuevo periodo artístico: cardos, huesos y cráneos de animales. Todo el escenario tiene un acusado sabor teatral. La estructura de madera recuerda a los teatros de marionetas que recorren en la época los pueblos de España; el maquillaje exagerado y las pestañas postizas de la artista indican el carácter performativo de la foto. Dicho de otro modo, Mallo se presenta abiertamente como "personaje": no intenta ocultar, sino al contrario poner de relieve el proceso de autoconstrucción, de puesta en escena, en el que está basado la imagen. Encima de la cabeza de la pintora, puede leerse el rótulo: "Maruja Mallo". Debajo, dibujada también en tiza blanca, la palabra "España". El mensaje parece claro: su identidad como artista se halla inextricablemente ligada a esa inquietud por el "problema" de España que tanto preocupó a los intelectuales españoles desde la llamada Generación del 98. De hecho, la puerta está decorada con signos que aluden a la España tópica y atrasada que los reformistas querían erradicar: una cruz y la palabra "sotanas" recuerdan la influencia que ejercía la iglesia católica en la vida de la sociedad española; se vislumbra también una guitarra a medio dibujar que evoca, quizá, la imagen folklórica de España construida por los viajeros románticos en el XIX. Son, en realidad, dos "Españas" las que aparecen aquí representadas: por un lado, está ese país que Mallo y sus compañeros de la Residencia de Estudiantes denominaban la España "putrefacta", la España de la Iglesia, la "Mafia Santa" que —según Mallo— tanto daño había hecho a nuestro país; por otro, está la promesa de una España moderna, secular, popular, una promesa que vendría a encarnar el régimen de la Segunda República española.



Fig. 5. Serie de fotografías de Maruja Mallo tomadas por Justo Mallo en Cercedilla, ca. 1930. Archivo Gal. Guillermo de Osma, Madrid; Fig. 6. Maruja Mallo profesora de dibujo, 1934, Arévalo (Ávila).

La identificación de Mallo con la "otra" España republicana aparece subrayada, asimismo, en una fotografía de 1934 [fig.6], tomada durante la época en la que la artista trabajó como profesora de dibujo en el Instituto de Enseñanza Secundaria del pueblo castellano de Arévalo. Después de la proclamación de la Segunda República en abril de 1931, Mallo mostró su adhesión entusiasta al nuevo régimen y, al igual que otros artistas y literatos, participó en las iniciativas patrocinadas por el gobierno para educar a las masas. Según comenta Mangini, parece que se implicó en el grupo teatro la Barraca, fundado por Federico García Lorca y destinado a educar y entretener a las poblaciones rurales a través del teatro clásico. También dio clases en el Instituto

Escuela de Madrid, creado por los "institucionistas" con el fin de secularizar la enseñanza, y colaboró con la Escuela de Cerámica de Madrid. En 1934, ya en posesión del diploma de enseñante de San Fernando, opositó para una plaza de dibujo y fue destinada al pueblo abulense de Areválo (Mangini, 2012: 170-71). Resulta interesante observar cómo decide retratarse la "Mallo profesora": mira decidida hacia la cámara, de pie frente a una pizarra en la que vemos una forma geométrica dibujada en tiza, un resto quizá de la clase de dibujo recién impartida; a la izquierda, en una caligrafía muy similar a la de la foto de Cercedilla, está escrita en grandes letras mayúsculas la palabra "España" y debajo "Maruja Mallo". La firma inscrita en tiza no solo le confiere un claro sello autorial a la fotografía, sino que refuerza esa estrecha identificación entre la imagen pública de Mallo y el destino de una España moderna y renovada que aparecía ya insinuada en la instantánea de 1930.

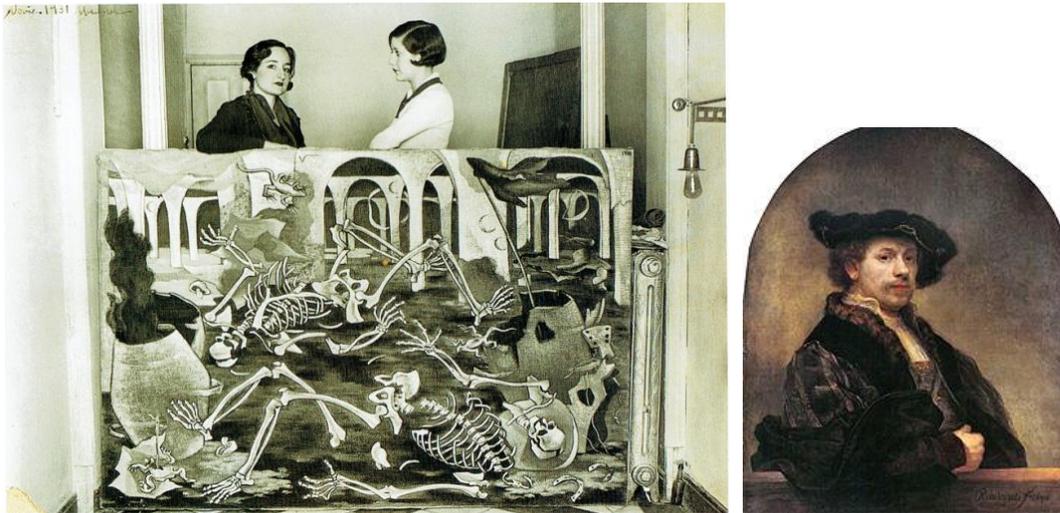


Fig. 7. Maruja Mallo y Josefina Carabias apoyadas sobre el óleo *Antro de fósiles*, Madrid, 1931. Archivo Gal. Guillermo de Osma, Madrid; Fig. 8. Rembrandt, *Autorretrato*, 1640. The National Gallery, Londres.

Un año después de realizar las fotos de Cercedilla, Mallo recibe una beca de la Junta de Ampliación de Estudios para estudiar escenografía en París y, antes de partir, es entrevistada por la periodista Josefina Carabias para la revista *Estampa* (Carabias, 1931: s.p.). Durante la entrevista, posa con la periodista en una fotografía hoy conservada en el Archivo de la Galería Guillermo de Osma [fig.7]. Aunque no será incluida en el reportaje, esta instantánea refleja claramente, en mi opinión, el cuidado que Mallo ponía en intentar controlar la imagen que proyectaba en la prensa. Mangini ha estudiado en detalle cómo, después de instalarse en Argentina, Mallo se convirtió en su propia marchante y agente, desarrollando una intensa labor de promoción de sí misma y eligiendo con cuidado las fotos que se publicaban en los medios (Mangini, 2012: 246). En realidad, cabe pensar que Mallo fue consciente desde mucho antes del papel que tenía su imagen pública en la promoción comercial de su trabajo: la calculada composición y cuidada escenografía que exhibe el retrato de 1931 junto a Carabias no es, a mi juicio, en modo alguno casual. Siguiendo un recurso formal que volverá a aparecer, como veremos luego, en otros retratos fotográficos de la artista, ambas mujeres se hallan situadas detrás de un cuadro de gran tamaño, *Antro de fósiles*, y apoyan el brazo en borde superior del lienzo. La composición de la imagen se estructura en función de una trama de complejas simetrías, similares a las que Mallo utilizaba en sus cuadros. El lienzo aparece enmarcado por dos pequeñas vigas de madera a cada lado y dos columnas delgadas en la parte trasera, que se hacen eco del ritmo compositivo de las arquerías blancas pintadas en el fondo del propio cuadro. Las figuras mismas de Mallo y Carabias parecen responderse la una a la otra en un delicado juego de contraposiciones: la pintora, tras la que se percibe una puerta de color blanco, aparece vestida de negro

riguroso, mientras que la periodista, ataviada con un vestido blanco, se yergue detrás de una pizarra o de una puerta de color negro; la artista mira hacia la cámara, mientras que la periodista, girada hacia su derecha, se muestra de perfil. Tampoco resulta casual —pienso— la pose elegida por la artista: el modelo del sujeto en pose de tres cuartos con el brazo apoyado en una barandilla fue utilizado por Durero en su Autorretrato de 1498 e imitado posteriormente por Rembrandt (fig. 8), entre otros artistas. De forma consciente o inconsciente, Mallo opta, para presentarse al exterior, por una pose que bebe de la tradición iconográfica del autorretrato de artista, afirmando así su posición dentro de un linaje de grandes creadores.

No será la única fotografía en la que Mallo recurra a una elaborada escenografía: en 1936 se retrata en su estudio de Madrid [fig.9], rodeada de cuadros, maquetas y cerámicas. Las obras forman un semicírculo en torno a la figura de la artista, situada en el centro de la imagen, y se hallan cuidadosamente dispuestas a base de una trama de líneas diagonales que recuerdan los trazados armónicos de los que Mallo —próxima en aquel entonces al Grupo Constructivo de Joaquín Torres García— partía para organizar sus cuadros [fig.10]. Sumergida en ese campo de colores y formas, la pintora parece fundirse con sus obras, una impresión acentuada por el hecho de que la mitad de su cuerpo aparezca tapado por unas cajas de madera en las que se exhiben algunas de las maquetas de paja que realizó para la escenografía de la ópera cómica *Clavileño*, de Rodolfo Halffter. En la mano izquierda, sostiene una espiga de paja, un detalle que no hace sino reforzar más aún la simbiosis entre creadora y obra: se produce, en efecto, una clara identificación entre la figura de la pintora y la protagonista del cuadro situado justo detrás de ella, *La sorpresa del trigo*, de cuya mano brotan tres espigas de trigo. Colgado en la pared justo encima del cuadro, vemos una especie de collage que evoca la forma de la Península Ibérica. Si nos fijamos con atención, veremos que la artista ha pegado en el collage con una chincheta un trozo de papel en que puede leerse la firma "Maruja Mallo", escrita con su distintiva caligrafía geométrica. ¿Qué significa la inclusión de su nombre? ¿Es una forma de reafirmarse como artífice de las obras allí expuestas? ¿O quizá también, en realidad, de reclamar la autoría sobre la propia fotografía?



Fig. 9. Maruja Mallo en su estudio, Madrid 1936. Archivo Maruja Mallo, Galería Guillermo de Osmá, Madrid.

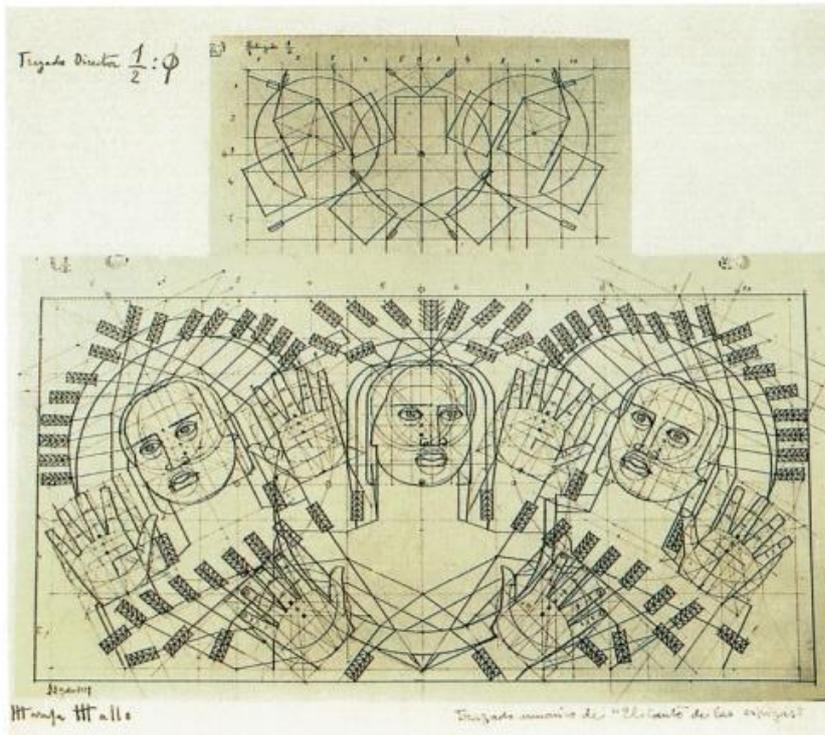


Fig. 10. Trazado armónico de El canto de las espigas, 1939. Lápiz sobre papel, Archivo Gal. Guillermo de Osma, Madrid.



Fig. 11. La sorpresa del trigo, 1936, Óleo sobre lienzo, 66 x 100 cm, Colección particular.

La sorpresa del trigo, 1936 [fig.11], es el primer óleo de una serie titulada *La religión del trabajo*, en la que se entremezclan, según Zanetta, la huella de las teorías pitagóricas y teosóficas que tanto interesaban a la pintora gallega, la influencia de la filosofía de María Zambrano, con la que Mallo mantiene una estrecha amistad por esta época, y el interés por el orden matemático característico del Grupo Constructivo. La serie representa, a

decir de Zanetta, la renovación cíclica y la armonía del mundo natural a partir de una imaginería ginocéntrica en la que tendrán especial protagonismo las deidades femeninas, símbolos de la "suprema inteligencia que rige el orden universal" (Zanetta, 2014: 162-63). En *La sorpresa del trigo*, prosigue la autora:

[...] Mallo representa a la diosa Deméter, en el momento de su transformación en espiga[...] El carácter sacramental de esta pintura se ve reflejado a partir del acto de transformación de la espiga en una forma humana [...] Las tres espigas que surgen de la mano derecha de la deidad apuntan al proceso de germinación y crecimiento asociado al ciclo natural, proceso que se inicia con las tres semillas que se posan sobre la palma de la mano izquierda de la protagonista [...] Dentro de la teoría pitagórica el tres simboliza la perfecta armonía, la unión de la unidad (uno) con la diversidad (dos). De esta forma, junto al simbolismo del número se hace también presente la intención social de la tela que proponía la asimilación del individuo a la comunidad para formar así parte de una hermandad que abarcaba a todos los hijos de la "Madre España". Mallo capta visualmente lo que su amiga María Zambrano expresara bajo su concepto de "destino soñado" el cual, conectado con el proyecto de cambio social que proponía la República, abogaba ante todo por la unidad y la fusión de la colectividad en un proyecto común de renovación social (Zanetta, 2014: 168).

Resulta significativo, así, el paralelismo insinuado en la fotografía de 1936 entre la figura de Deméter y la de la propia Mallo. Como estudiaremos después, hay más ejemplos de fotografías en los que la artista se retrata como diosa de la fertilidad, como encarnación viviente de su universo mitológico. Pero además, si convenimos con Zanetta en que Deméter simboliza también en este cuadro a la "Madre España", el paralelismo se vuelve doblemente revelador: como en las fotografías de 1930 y 1934, Mallo se identifica, una vez más, con la patria misma, entendiendo el término patria como la realización del proyecto republicano de regeneración social. Vemos, pues, hasta qué punto la fotografía cumple un importante papel de autoafirmación en la poética de Mallo: afirmación de una "vida militante arte-conocimiento", de un proyecto radicalmente vanguardista en el que confunden el arte y la vida; afirmación también de un profundo compromiso político, de un arte concebido al servicio de una determinada visión de España.

Esta España soñada verá abruptamente truncado su destino con la sublevación de las tropas franquistas contra el gobierno de la República en julio de 1936 y el inicio de la Guerra Civil. Mallo se encontraba en aquel momento en Galicia, donde presencié las ejecuciones diarias que llevaban a cabo civiles ultraderechistas. En diciembre de 1936 fue invitada por la Asociación de Amigos del Arte de Buenos Aires para dar una serie de conferencias y usó esta invitación como pretexto para salir de España. El 9 de febrero de 1937 llegaba a Argentina, donde permanecería hasta su vuelta a España en 1965. En Buenos Aires, Mallo prosigue la serie *La religión y el trabajo* con un lienzo titulado *Arquitectura Humana* (fig. 12; 1937) en el que, según escribe Zanetta:

[...] Mallo ubica a una figura de fuertes características andróginas en el centro de la tela sosteniendo un pez en su mano a manera de ofrenda. El carácter religioso de la tela se refuerza a partir de la red, que en forma de manto, cubre la cabeza de la protagonista y el resto de su cuerpo. La red [...] se convierte en símbolo [...] de la interconexión entre todos los seres [...] Detrás del personaje vemos dos barcas enfrentadas simétricamente ubicadas a cada lado de la composición. El simbolismo de la barca se asocia generalmente tanto con la cuna o vientre materno como con la Iglesia, considerada "la barca de San Pedro". De esta forma, la conexión de que se desprende de la asociación de ambos conceptos, es la de una nueva religión basada en el principio femenino de integración. Esto se refuerza aún más si tenemos en cuenta que el agua es uno de los elementos naturales más conectados con la divinidad femenina [...] (Zanetta, 2014: 189).

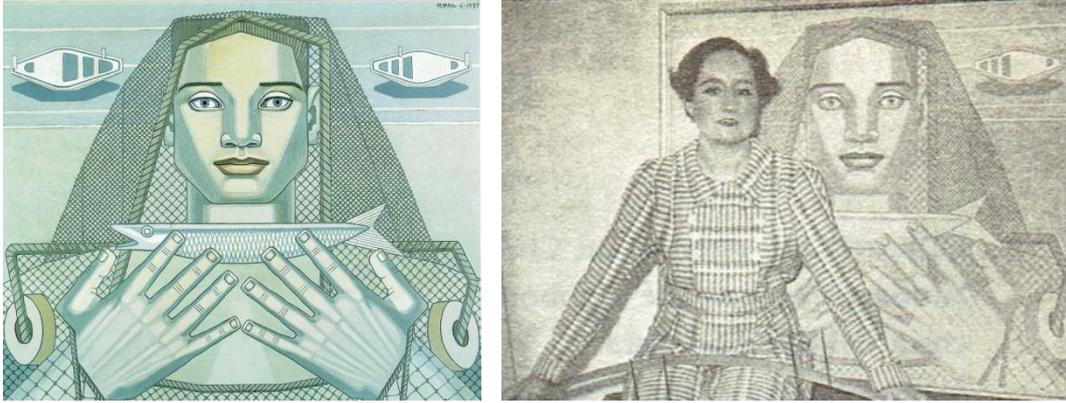


Fig. 12. *Arquitectura Humana*, 1937, Óleo sobre lienzo, 84 x 100 cm, Colección particular; Fig. 13. *Maruja Mallo con Arquitectura humana*, junio de 1937. Archivo Gal. Guillermo de Osma, Madrid.

En junio del 37 Mallo se fotografía junto a *Arquitectura Humana* [fig.13] y, una vez más, utiliza la imagen para insinuar una confusión entre criatura y creadora, volviendo a identificarse con una figura mitológica. El rostro de la artista, sentada sobre una mesa de cara al espectador, se sitúa en una línea paralela al de la protagonista del lienzo: el gesto serio de la pintora se hace eco del hieratismo exhibido por la figura pintada, mientras que el *atrezzo* elegido por la pintora, un mono masculino decorado con una trama geométrica de rayas verticales y horizontales, tiene evidentes semejanzas visuales con la red que envuelve a la diosa oferente.

Dos años más tarde, Mallo vuelve a retratarse en su estudio de Buenos Aires, esta vez con la serie *La religión del trabajo* al completo. Conservamos dos versiones de esta fotografía. En la primera de ellas [fig.14], nos encontramos con el mismo tipo de escenario elaborado que ya hemos observado en otras imágenes: los cuadros están ordenadamente dispuestos en forma de tríptico en el interior de una habitación, de tal modo que el espectador pueda apreciarlos con facilidad; en el suelo, un cuadrito de pequeño tamaño y unos catálogos de exposiciones de la artista, a la izquierda de los cuales vemos una de las piezas de cerámica de Mallo y a la derecha una bola de mundo. Este símbolo, que aparecerá en otros retratos fotográficos de la artista, se presta a varias lecturas: en primer lugar, podemos pensar que remite a la pasión viajera de la artista, que durante sus años de exilio realizó frecuentes y largos viajes por América del Sur; además, la bola del mundo era un emblema que aparecía desde el XVII en los autorretratos de artistas con vanidades, un género inventado por el pintor holandés David Bailly e imitado posteriormente por otros artistas como Adriaan Valck, Edwaert Collier [fig.15] o Nicolas de Largillière. Para algunos autores, el globo terráqueo representa, en estos cuadros, la extensión de los dominios imperiales desde América a Europa Oriental; otros lo relacionan con el tema de la risa de Demócrito y el llanto de Heráclito³.

En cualquier caso, lo que nos interesa destacar es que, con la inclusión de este emblema, Mallo vincula su retrato fotográfico a la tradición del autorretrato de artista, subrayando así la importancia que tienen estas imágenes dentro de una doble estrategia de autorrepresentación y autolegitimación. En la fotografía de Buenos Aires, la artista, que luce un vestido estampado con motivos vegetales, vuelve a utilizar el recurso de retratarse detrás de un cuadro de gran tamaño, con el brazo apoyado en el borde del lienzo, creando así la impresión de estar sumergida en sus obras, convertida en un personaje más. Otro detalle interesante es que Mallo, como ya había hecho en la instantánea de 1936, ha colgado junto a uno de los lienzos un cartel blanco en el que aparece inscrita su firma: una prueba más de que la artista consideraba estas escenificaciones fotográficas como parte de su propia obra, pero también de que éstas estaban destinadas, sobre todo, a reafirmar su figura.

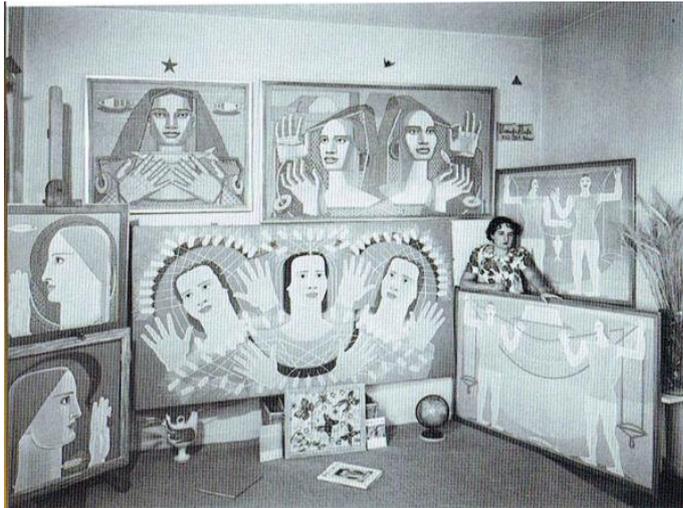


Fig. 14. Maruja Mallo en su estudio de Buenos Aires con la serie *La religión del trabajo*, 1939. Archivo Maruja Mallo, Galería Guillermo de Osma, Madrid; Fig. 15. Edwaert Collier, *Autorretrato con Vanitas*, 1684, Honolulu Museum of Art.

La segunda fotografía con la serie completa *La religión y el trabajo* [fig.16] presenta una escenografía casi idéntica. Tan solo varían el *atrezzo* y la pose de la artista: Mallo, ataviada con un vestido en blanco y negro, ya no está reclinada sobre el cuadro, sino de pie detrás de él y, a juzgar por la altura de su cuerpo, probablemente subida a un alza o un escabel; en la mano, sostiene un compás, un símbolo que, como la bola del mundo, tiene una arraigada tradición en la iconografía occidental. Por una parte, alude sin duda al interés que Mallo sentía por la matemática y el orden constructivo. Por otra, según la *Iconografía* de Cesare Ripa, es un atributo frecuente en la personificación de las virtudes: la mujer con el compás en la mano representa la medida, la verdad, la justicia o la obra perfecta (Bar y Breine, 1999). Tanto Dante como William Blake imaginarán a Dios como Gran arquitecto del universo con un compás en la mano (Cirlot, 2007) y, desde el Renacimiento, el artista aparecerá representado con cierta frecuencia con un compás, símbolo de su dominio de la geometría y la perspectiva, pero también de la analogía que se establecía en la tratadística de la época entre creación divina y creación artística. Resulta interesante que, como en la versión anterior, Mallo se dote de una serie de atributos que conectan sus retratos fotográficos con la tradición del autorretrato de artista y que revelan su constante voluntad de reafirmación. También sería necesario interrogarse acerca del momento en que fueron tomadas estas fotografías. ¿Fueron realizadas en días diferentes? ¿O fueron hechas en una misma sesión, como parece indicar la idéntica disposición de los cuadros y demás elementos presentes en la escena? Si nos inclinamos por esta última posibilidad, tendríamos una prueba más del carácter cuidadosamente planificado que poseían estas fotografías: Mallo se vestía y se preparaba con esmero para posar, cambiando de vestuario incluso si lo estimaba necesario.

El mismo año que finaliza la serie *La religión del trabajo*, la artista gallega descubre, maravillada, las playas de Chile y Uruguay:

Esta extraordinaria costa de Chile está llena de sorpresas [...]. Ese violento océano Pacífico baña unas playas cuyas arenas son piedras de colores; 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 (Esteban, 1943).

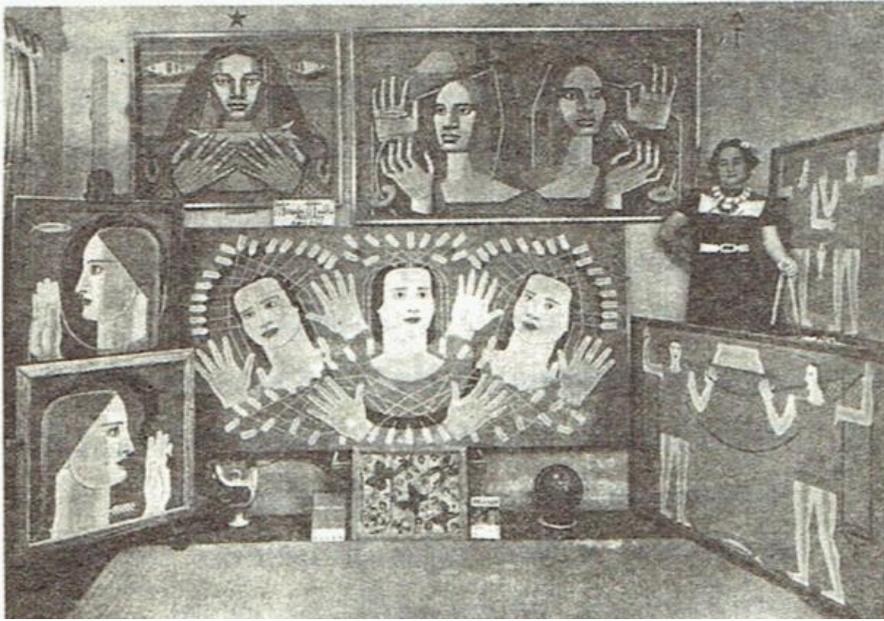


Fig. 16. Maruja Mallo presenta la serie completa de *La religión del trabajo*, Buenos Aires, 1939.

Mallo refleja esta fascinación en una serie de cuadros titulados *Naturalezas vivas*. Se trata de una colección de medusas, orquídeas, estrellas de mar, caracolas y rosas, pintadas en brillantes colores con extraordinario virtuosismo y perfección geométrica [fig. 17]. Una fotografía de 1944 captura el espíritu cuasi-científico de estas obras, el deseo de coleccionar, clasificar y describir [fig. 18]. Mallo aparece retratada en el estudio de su casa de Buenos Aires, midiendo una concha; sobre la mesa percibimos un conjunto de moluscos y restos marinos, coronados — como en las fotografías del año 39 — por una bola del mundo. Según escribe Estrella de Diego,

Qué extraña instantánea la de Maruja, presidida la escena entera por un elemento simbólico, esa bola del mundo —como en los cuadros con mapa de Vermeer. Mallo muestra al mundo sus pertenencias preciosas, las que son testimonio de un viaje largo, las que hablan del poder de su propietaria sólo a través de la dificultad para conseguirlas: haber llegado hasta allí. Viajera holandesa del XVII, donde bienestar y lujo se entremezclan y es preciso distinguirlos a través de la propias motivaciones del viaje: medir, calcular (De Diego, 2008: 113).

Es interesante observar que la propia artista luce en el cuello compuesto de conchas, mientras que las hombreras de su vestido, decorado con un estampado de hojas y flores, se fruncen dibujando la espiral de una caracola. Mangini señala cómo, en esa época, las conchas parecían haber invadido toda la vida de Maruja: el año en que termina la serie *Naturalezas vivas*, decora su casa con motivos marinos, mientras que la empresa Compton House la contrata para diseñar "tejidos, muebles, objetos artísticos y joyas con los mismos temas, que al parecer se vendían muy bien. También se dedicaba a decorar apartamentos y casas particulares, lo que suponía un negocio muy lucrativo para ella" (Mangini, 2012: 228). Fotografiarse luciendo sus propias creaciones, como lo habían hecho antes otras creadoras de vanguardia como Sonia Delaunay [fig. 19], era sin duda parte de una estrategia comercial, pero apuntaba también en otra dirección: una vez más, la artista "daba cuerpo" a sus obras pictóricas, las personificaba, transformándose ella misma en "naturaleza viva".



Fig. 17. *Naturaleza viva (Vida en plenitud)*, 1943, Óleo sobre tablero de artista, 42 x 36,5 cm, Fundación María José Jove, La Coruña.

Esta simbiosis vida-obra llegará a su extremo en una impresionante serie de fotografías tomadas en Chile junto al poeta Pablo Neruda en 1945. Aunque Mallo afirmaba que las fotos habían sido realizadas durante un viaje a la Isla de Pascua, hay pruebas documentales de que Neruda no estuvo en dicha Isla hasta 1971; es posible, como apunta Mangini, que las imágenes fueran tomadas en la costa cerca de la casa de Neruda en Isla Negra, en la provincia de Valparaíso (Mangini, 2012: 231). En cualquier caso, lo interesante es que las instantáneas revelan, una vez más, un notable trabajo performativo. Mallo, a veces acompañada por Neruda, a veces sola, aparece sentada entre las rocas o de pie sobre la arena. Como apunta José Luis Ferris, “encontramos a una Mallo exuberante, vestida de la cabeza a los pies de inmensas algas, como una diosa. Las plantas marinas conforman una túnica sobre su cuerpo; las más rizadas coronan su cabeza y otras, a modo de cintas, se derraman por sus hombros confiriéndole el aspecto de una sacerdotisa oficiante que ha surgido del mar para encarnar las voces del océano” (Ferris, 2004: 272).



Fig. 18. Maruja Mallo en su estudio de Buenos Aires, 1944.



Fig. 19. Sonia Delaunay, ca. 1920, Fondo Delaunay, Biblioteca Nacional de Francia.

Varias de las fotografías se hallan retocadas por la artista, lo que revela no solo una clara intención autorial sino la voluntad de "completar", mediante estos retoques gráficos, la transformación de la artista en personaje oceánico. En una de las imágenes [fig.20], Mallo ha cubierto sus piernas con unas cintas de algas pintadas, de tal forma que su cuerpo parece estar experimentando una extraña metamorfosis: convertida en un ser híbrido, como las sirenas que pueblan el mural que realizaría poco después para el vestíbulo de entrada del cine Los Ángeles de Buenos Aires [fig.21], la artista se nos aparece como encarnación viviente de su propia mitología ginocéntrica. Según escribe Zanetta, las protagonistas del mural recuerdan al personaje arquetípico de Melusina, que "por su naturaleza híbrida y su doble cola representaba, en la alquimia, la unidad de la tierra y del agua, el cuerpo y el alma [...]". Este poderoso arquetipo nos "remite al ámbito de lo materno, en cuya aguas maternas la indiferenciación générica [es] como un poderoso símbolo de la multiplicidad y la inclusión"

(Zanetta, 2014: 236). Enmarcando la composición, Mallo pinta dos ostras enfrentadas y abiertas. La ostra, "símbolo del vientre materno y de la fuerza creativa inherente al principio femenino, hace que el ideal utópico de igualdad racial, genérica y entre especies surja como consecuencia de un nuevo orden ginocéntrico que se alza como alternativa frente al destructivo y jerárquico orden patriarcal" (Zanetta, 2014: 237).

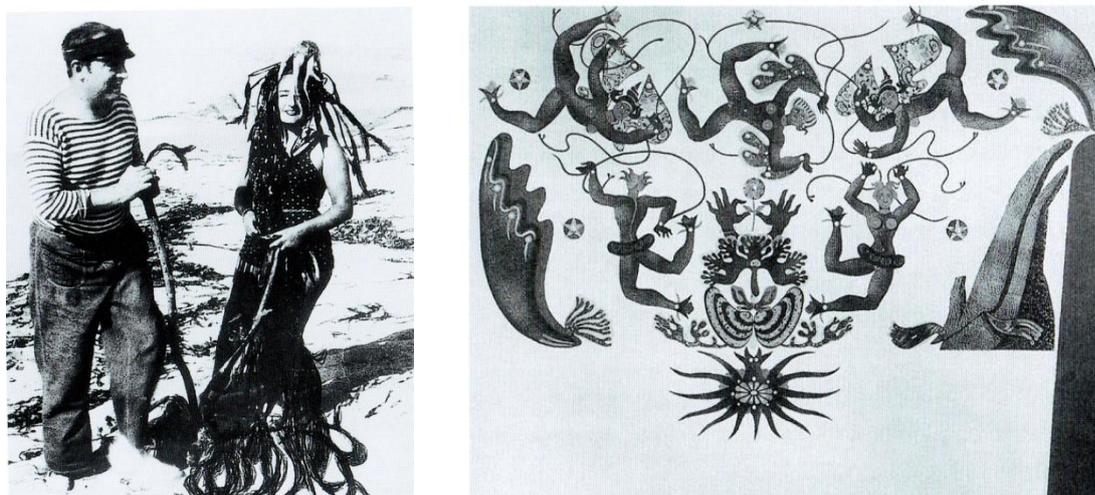


Fig. 20. Maruja Mallo y Pablo Neruda en las playas de Chile, ca. 1945. Archivo Maruja Mallo, Galería Guillermo de Osma, Madrid, foto retocada por la artista; Fig. 21. Armonía plástica (panel izquierdo), 1945, Mural para el cine Los Ángeles de Buenos Aires.

La gran protagonista de ese universo matriarcal es la propia artista. En otra de las fotos de la serie [fig.22], Mallo se alza majestuosa sobre la arena, el cuerpo cubierto con una inmensa túnica de algas. La pose de los brazos, que se doblan hacia arriba sosteniendo una cinta, el tocado de algas que corona su cabeza y la falda acampanada recuerdan poderosamente a las Diosas de las serpientes en loza vidriada encontradas en el Palacio de Cnosos [fig.23]. Como apunta Zanetta, Mallo conocía de cerca los descubrimientos que había realizado el arqueólogo Arthur Evans en el yacimiento cretense. En un escrito conservado por su sobrino Antonio Gómez Conde, Mallo escribe: "Los minoicos divinizaban a su rey, considerado como hijo de la Gran Diosa, madre de los misterios, como ha supuesto A. Evans. El culto a esta divinidad femenina tiene una importancia primordial" (Zanetta, 2014: 155). Entre 1935 y 1936, Mallo había realizado una serie de viñetas para la Revista de Occidente, donde ya aparecía una figura femenina de brazos extendidos y falda acampanada inspirada en las diosas cretenses [fig.24]. Años después, es la propia Mallo la que se ha convertido en Diosa madre, llevando al límite esa confusión entre vida y obra que hemos visto que atraviesa todo su trabajo.

Las imágenes de Chile representan la culminación de un trabajo performativo en el que la fotografía, como hemos ido viendo a lo largo de este artículo, cumplió un papel central. Mallo nunca cultivó el género pictórico del autorretrato y quizá no lo hizo porque recurrió a la fotografía para autorretratarse. Al igual que algunas de sus contemporáneas, Mallo ejerció de forma muy consciente el arte de la pose, difuminando las fronteras tradicionales entre artista y modelo, sujeto y objeto. Como la Condesa de Castiglione, la Baronesa Elsa o Gala Dalí, Mallo "usó al fotógrafo" como instrumento al servicio de un trabajo de autorrepresentación, construyendo al "personaje a partir del cual decide representarse" (De Diego, 2003: 163). Reinventarse era una forma de escapar al corsé de los roles femeninos establecidos y, a lo largo de toda su vida, Mallo utilizó el trabajo con su propia imagen como un camino para subvertir lo que se esperaba de ella. Así, según escribe María Ruido refiriéndose a los retratos fotográficos de la artista, "estas mascaradas estratégicas nada ingenuas se

convierten en otra obra, en otra forma de activismo político (...), que hacen de Mallo una ficción liberadora posible dentro de un feminismo posmoderno" (Ruido, 2003: 100).

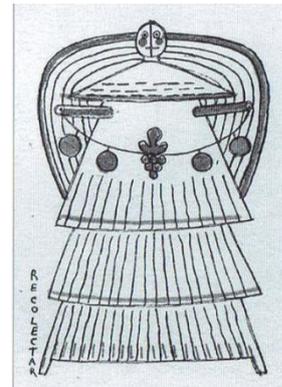


Fig. 22. *Maruja Mallo con manto de algas*, Chile, ca. 1945. Archivo Maruja Mallo, Galería Guillermo de Osma, Madrid, foto retocada por la artista; Fig. 23. *Pequeña diosa de las serpientes*, ca. 1600 aC, Museo Arqueológico Heraklion; Fig. 24. *Recolectar*, Viñetas realizadas para la Revista de Occidente, julio-diciembre de 1935 y 1936.

La imagen fotográfica le sirvió también, sin duda, como vehículo de autoafirmación: atrapada en ese lugar ambiguo que las vanguardias reservaba a las mujeres, Mallo era muy consciente de la necesidad de hacerse visible y la fotografía le acompañó en ese afán constante de autolegitimación. No es extraño que Mallo hiciera, en sus retratos fotográficos, innumerables guiños a la tradición del autorretrato de artista, incorporando atributos y símbolos propios del género. Se trataba de reclamar su lugar en una genealogía masculina de grandes creadores. No obstante, a diferencia de otros artistas, como Dalí, que convirtieron su propia imagen en una "marca" estable y distintiva, Maruja Mallo fue un personaje camaleónico. Si estudiamos con atención los retratos fotográficos de la artista, vemos cómo van evolucionando en paralelo a su obra pictórica: a principios de los años treinta, Mallo se representa rodeada de calaveras y despojos, como los que aparecen en su serie *Cloacas y campanarios*; en 1936, aparece con una espiga en la mano, como la protagonista del óleo *La Sorpresa del Trigo*; en los años cuarenta, la vemos ataviada con vistosos collares de conchas, como las que decoran sus cuadros *Naturalezas Vivas*, mientras que las fotografías de 1945 la muestran convertida en sirena o diosa madre, protagonista viva de su propia iconografía ginocéntrica. En efecto, a través de la fotografía, Mallo "dio cuerpo" a sus obras, las convirtió en "carne", llevando al extremo de un modo radical el *motto* vanguardista de fusión entre el arte y la vida.

Bibliografía

AGUILAR, Y. "Dama del siglo XX", *Cambio*, 29 de noviembre de 1993.

ALTOLAGUIRRE, P.U.; MÉNDEZ, C.. *Memorias habladas, memorias armadas*. Madrid: Mondadori, 1990.

- Anónimo, "Maruja Mallo y las fotografías de la pintora", *Heraldo de Madrid*, 28 de septiembre de 1933.
- AYALA, J.P.; RIVAS, F.. *Maruja Mallo*. Madrid: Galería Guillermo de Osma, 1992.
- BAR, V.; BREINE, D. *Dictionnaire iconologique. Les allégories et les symboles de Cesare Ripa et Jean Baudoin*. Dijon: Ed. Fatou, 1999.
- CARABIAS, J. "La pintora Maruja Mallo marcha a París", *Estampa*, Madrid, 14 de noviembre de 1931.
- CIRLOT, J.E. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 2007.
- DIEGO, E. "María, Maruja, Mallo", *Revista de Occidente*, nº 168, mayo 1995, pp. 77-92.
- _____. *Querida Gala. Las vidas ocultas de Gala Dalí*. Madrid: Espasa-Calpe, 2003.
- _____. *Maruja Mallo*. Madrid: Mapfre, 2008.
- ESTEBAN, R.B.. "Maruja entre rosas y orquídeas", *Estampa*, Buenos Aires, 25 de enero de 1943.
- FERRIS, J. L. *Maruja Mallo. La gran transgresora del 27*. Madrid: Temas de Hoy, 2004.
- GAMBRELL. A. *Women Intellectuals, Modernism, and Difference: Transatlantic Culture, 1919-1945*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- HUICI, F. "Moradora del vacío", *El País*, 9 de noviembre de 1992.
- JONES, A. *Irrational Modernism. A Neurasthenic History of New York Dada*. Cambridge: The MIT Press, 2004.
- KIRKPATRICK, S. *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Madrid: Cátedra, 2003.
- MANGINI, S. *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona: Península, 2001.
- _____. *Maruja Mallo y la vanguardia española*. Barcelona: Circe, 2012
- MAYAYO, P. *Frida Kahlo. Contra el mito*. Madrid: Cátedra, 200.
- RUIDO, M. "Maruja Mallo, a construcción dunha personaxe como práctica artística", *Congreso sobre Maruja Mallo*. Galicia: Xunta de Galicia, 2003, pp. 95-106.
- ZANETTA, M.A. *La subversión enmascarada. Análisis de la obra de Maruja Mallo*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2014.
- ZARZA, C. "Imaginarse: Maruja Mallo y la configuración de una identidad artística", *Efímera. Revista*, vol.2, nº2, junio de 2011, pp. 6-13.

Notas

* Universidad Autónoma de Madrid, patricia.mayayo@uam.es. Este artículo ha sido escrito gracias al trabajo realizado dentro del proyecto de investigación *La autoría en escena: análisis teórico-metodológico de las representaciones intermedias del cuerpo/corpus autorial* (FFI2015-64978-P).

¹ La expresión "insider-outsider" es utilizada por Alice Gambrell (Gambrell, 1997: 49) y recuperada por Shirley Mangini para describir la situación de Maruja Mallo (Mangini, 2012: 31).

² Sobre este asunto ver De Diego, 2003; Jones, 2004; y Mayayo, 2008.

³ El tema del "filósofo que ríe" (Demócrito) y el "filósofo que llora" (Heráclito) fue muy utilizado en el arte y la literatura del XVII como ejemplo de dos actitudes vitales opuestas, la alegría y el pesimismo. En las representaciones pictóricas, Heráclito solía aparecer retratado con un globo terráqueo en la mano (Ver, por ejemplo, *Demócrito, el filósofo que ríe*, del taller de Rubens, ca. 1636).

Artigo recebido em outubro de 2016. Aprovado em dezembro de 2016.