

# La heterogeneidad como estrategia de afirmación. La construcción de una mirada femenina antes y después de la Guerra Civil

PATRICIA MOLINS

*El verdadero sentido que hace a un arte nuevo e integral es, además de un conocimiento científico sólido y de un oficio manual seguro, la aportación de una iconografía, para una religión nueva, para un nuevo orden.*

Maruja Mallo se fue en 1937 a Argentina desde Galicia, donde estaba pasando el verano. Formaba parte de la generación de artistas del 27, y fue una de las primeras en volver a España, donde se instaló en 1965 después de varios viajes anteriores. No pasó desapercibida: su maquillaje generoso, su carácter extrovertido, ayudaban a ello. Y por supuesto, el hecho de que pertenecía a esa generación que se había visto desperdigada o silenciada por el exilio y el franquismo. Gracias a ello su obra se dio pronto a conocer, participando en frecuentes exposiciones, ganando incluso premios, aunque nunca volvió a ocupar el primer plano en el que estuvo en los años treinta. La Galería Multitud la incluyó en las exposiciones que dedicó a la recuperación de la vanguardia histórica española.<sup>2</sup> También apareció en algunas publicaciones que iniciaban en los años sesenta la historia del arte contemporáneo español: tras el personaje pintoresco había una pintora. Una de esas publicaciones, *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*, un libro de Valeriano Bozal que apareció en 1966, la incluye. De hecho es la única artista de los años treinta citada, a pesar de que todas las mujeres artistas habían trabajado en el amplio ámbito del realismo. Bozal, nacido en 1940 y que pronto iba a formar parte del Equipo Comunicación, de orientación marxista, presenta el realismo no como un movimiento opuesto a la abstracción, sino como sinónimo de arte popular. Para él, “un objeto artístico es popular cuando su sentido favorece el que las clases inferiores encarnan e históricamente han de cumplir, y no es popular si el sentido expresado es neutral o contrario al posible desenvolvimiento de las clases.”<sup>3</sup> El arte formalista sería así elitista, respondiendo a las necesidades del mercado y el gusto, mientras que el realismo sería popular y expresión de la época. Para Bozal, el surrealismo, estilo en el que incluye a Mallo, era minoritario e intelectual, por eso pese a su componente revolucionario solo fue capaz de una rebelión formal.

El ensayo de Bozal incluye a otras mujeres contemporáneas, artistas como María Dapena, de Estampa Popular, o Ana Peters, de Crónica de la realidad, a las que despacha rápidamente; en el primer caso por considerar que “sigue fielmente las orientaciones” de Agustín Ibarrola, y en el segundo por considerar su trabajo como “intentos aún balbucientes” de mostrar “la situación objetual de la mujer en la sociedad de consumo”. Más aprobatorios son sus comentarios sobre las mujeres representantes de lo que llama “realistas independientes” como Amalia Avia, dedicada a la “crónica social del suburbio”; o María Moreno,

que “muestra la monstruosidad de lo real” al modo del “infinitamente sugerente” Antonio López, pero en “el horizonte del intimismo y la sentimentalidad”<sup>4</sup>

¿Conocía bien Bozal la obra de Maruja Mallo? Había aparecido en numerosas revistas desde finales de los años veinte, e incluso en los años cuarenta se había publicado su libro *Arquitecturas*,<sup>5</sup> por no hablar de los libros dedicados a su obra y a sus escritos impresos en Argentina durante su exilio. Bozal la consideraba de hecho la más importante figura del surrealismo español.<sup>6</sup> Pero el interés de Bozal estaba dirigido a la búsqueda de un arte abiertamente crítico o militante, en el que no cabía el arte popular que, sin embargo, era una importante fuente de orientación de Maruja Mallo: “El arte popular es la representación lírica de la fuerza del hombre, del poder de edificación del pueblo que construye cosas de proporciones, formas y colores inventados: creaciones mágicas de medidas exactas”<sup>7</sup> Para la artista ese arte popular era una combinación de racionalidad e imaginación, de artesanía y matemáticas, y no un instrumento de crítica política directa como lo era para Bozal.

Las palabras de este arrojan luz sobre una postura muy extendida en los años finales del franquismo y muy influyente en la Transición –hay que recordar que Bozal, junto a Tomás Llorens y Alberto Corazón, estuvo en el equipo responsable de la primera Bienal de Venecia de la España democrática.<sup>8</sup> Dichas palabras reflejan la inseguridad del historiador del arte, dividido entre su interés por su disciplina y su militancia política, y revelan también la desconfianza que el arte realizado por mujeres venía despertando desde que a finales de los años veinte un grupo de jóvenes ingresara en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando dispuestas a convertirse en profesionales. Ya no eran las aficionadas o singularidades aisladas de épocas anteriores. Eran mujeres modernas, y una de las características que definía ese concepto era la independencia profesional y económica.

Esos estereotipos expuestos por Bozal: el subjetivismo, el intimismo, la sentimentalidad, la imitación de otros bajo cuya influencia se actúa, chocan en dos casos. El de Maruja Mallo, a la que no critica por su trabajo sino por el movimiento en que la encuadra, el surrealismo (y su ineficacia política). Y el de Ana Peters, cuya obra describe como “intentos balbucientes”, o sea, aún incapaces de elaborar un discurso o de dominar la técnica para hacerlo. Sin embargo, no entra a valorar el discurso crítico contra la objetualización de las mujeres en la sociedad de consumo, al que adscribe la obra de Peters, como si la crítica del impacto del desarrollismo o la sociedad de consumo sobre las mujeres fuera menos “popular” que la crónica del suburbio.

La postura de Bozal fue compartida por la izquierda política a finales de los años sesenta, en el mismo momento en que estaba surgiendo el movimiento feminista organizado en todo el mundo. También en España, donde Lidia Falcón había publicado en 1961 *Los derechos civiles de la mujer*.<sup>9</sup> A partir de 1963 comenzaron a surgir asociaciones feministas de signo reivindicativo: Movimiento Democrático de Mujeres, asociaciones de universitarias, de juristas, etc. Pero las diferencias de criterio entre lo que Amparo Moreno, una de esas primeras feministas, llama “el feminismo reivindicativo o la alternativa política global”, es decir, la militancia única en el feminismo o la defensa de los derechos de la mujer como parte de los derechos democráticos generales, llevaron a una esci-

sión importante entre quienes defendían que la mujer debía considerarse una clase, e integrar un partido feminista, y quienes decidieron que la prioridad no era el antipatriarcado sino el antifranquismo.<sup>10</sup>

Ni Bozal ni Falcón habían vivido la Segunda República, el momento del surgimiento de esa mujer moderna como fenómeno colectivo, aunque Lidia Falcón lo conocía directamente a través de su madre y su tía, las escritoras y militantes republicanas Enriqueta y Carlota O'Neill. Pero en esos años, en los que una iniciaba el feminismo reivindicativo y el otro esbozaba una historia social del arte, había varias mujeres a las que ambas tendencias ignoraban y que, sin embargo, habían mantenido la defensa de la mujer durante el franquismo, y desarrollado una labor profesional artística para la que no parecían destinadas por la época y la clase a la que pertenecían.

Me refiero a la escritora María Laffitte, condesa de Campo Alange, autora en 1948 de *La secreta guerra de los sexos*<sup>11</sup> y fundadora en 1960 del Seminario de Estudios Sociológicos sobre la Mujer. O a la historiadora del arte María Luisa Caturla (Levi por nacimiento y Kocherthaler por matrimonio), cuyo ensayo *Arte de épocas inciertas* es un estudio de formas artísticas de transición y búsqueda, entre las que podría incluirse (aunque ella no lo hace) el arte realizado por mujeres, a la conquista de un hueco propio. Un hueco que habían explorado desde finales de los años veinte un grupo de artistas, entre ellas Maruja Mallo pero también otras que permanecieron en España, como Delhy Tejero, Ángeles Santos, Rosario de Velasco o Julia Minguiñón; y a través del cual también se abrieron paso, ya en la posguerra, otras más jóvenes, especialmente Juana Francés, que desde principios de los años sesenta había abandonado la abstracción para pintar unos cuadros esquemáticos en los que trazaba una caja en el centro de la imagen, con mecanismos en su interior, que a modo de robots sugieren la alienación y el aislamiento del hombre moderno.

Tendría que llegar otra mujer que había estudiado en el Instituto Escuela, María Aurèlia Capmany, quien procedía del mundo de la cultura y de la educación (no del derecho como otras feministas), y gracias a ello tenía una visión más amplia y generosa, para apreciar el trabajo de las mujeres que habían luchado por sus derechos durante el franquismo, y sobre todo valorar la necesidad de conocer la historia para no repetir los errores ni dar la razón al enemigo: "La teoría más corriente es que mientras el mundo evolucionaba, la mujer española seguía en la pose y la indumentaria de los modelos de Romero de Torres, perpetuados en los billetes de 100 pesetas, y salvando la virginidad de sus hijas a tiro limpio como en *La casa de Bernarda Alba*. El olvido que afecta a nuestra propia Historia es, en el caso del movimiento feminista, más grave aún, porque la muchacha de hoy que se cree evolucionada, no se da cuenta de que toma el partido de sus propios enemigos, de los que en su tiempo utilizaron el arma del sarcasmo y del ridículo contra las mujeres que *hablaron con voz nueva*, tan nueva que creo que un mayor conocimiento de nuestra Historia inmediata nos haría conocer con mayor profundidad el presente."<sup>12</sup>

Basta ver una foto de Maruja Mallo, la mujer que pintó con voz más nueva en la Segunda República, en su estudio con unas espigas de trigo en la mano, rodeada de sus obras –pinturas, bocetos de figuras de paja y esparto para escenografías teatrales, dibujos geométricos y placas de cerámica– y ojear después



Maruja Mallo en su estudio, 1936

Cartel, colectivo  
feminista, años 70Maruja Mallo, *La verbena*, 1927 (detalle)

algunos de sus textos para comprender su gran ambición: crear una nueva iconografía, una iconografía colectiva que partiera de su subjetividad, para dar una nueva imagen del mundo mirado y vivido por una mujer. Esa “nueva iconografía” y su valor colectivo no tienen continuidad durante el franquismo en las artes plásticas, pero sí en la literatura, que ofrece ya a principios de los años cuarenta un extraordinario retrato. Andrea, la protagonista de *Nada*, la novela de Carmen Laforet, es una joven a la que toda la retórica del sacrificio al uso en el primer franquismo<sup>13</sup> no ha conseguido despojar de deseos –y la persecución del propio deseo es otra de las características de la mujer moderna. Tanto a Mallo como a Laforet se les acusó de subjetivismo –en el caso de Mallo a pesar del cuidado que ella puso en evitarlo–, como un lastre que pesaba sobre su obra. Aún hoy se considera que la gran obra de la literatura de los cuarenta es *El Jarama* de Sánchez Ferlosio, porque recoge la voz del pueblo, como había hecho Faulkner en los años treinta. Sin embargo, el valor de *Nada* estriba precisamente en que da un paso adelante y habla por primera vez en primera persona, del “yo” que fluye en el “nosotros” del deprimente mundo de la posguerra, retratado por una adolescente deseosa de salir de él. Por primera vez, podríamos decir, se hace evidente que lo privado es político sin necesidad de que se objetive. Digamos que *El Jarama* es la gran obra que recoge la mirada objetiva y distante de los años cuarenta y la vuelca sobre las clases populares, mientras que *Nada* es la gran obra que escudriña desde el yo los acontecimientos exteriores.

Creo que la gran aportación de las mujeres de la década de los treinta fue la creación de una nueva iconografía, y la de las mujeres de la posguerra la de una nueva voz, algo que no se reconocerá mientras se siga haciendo análisis estilístico o recurriendo a comparaciones con el canon internacional hegemónico en cada momento, que por más que se diga sigue siendo la lectura dominante y no una más entre muchas lecturas. Esta aportación consiguió infiltrar en la sociedad desde su centro una semilla de cambios que el movimiento obrero iba a difundir desde la periferia.<sup>14</sup> Desde esos “suburbios” cuya crónica tanto alababa el joven Bozal, sin saber o sin reconocer que Mallo había hecho a su manera esa crónica mucho antes, con sus “verbenas” y “cloacas”. Y la prueba de que lo había hecho con éxito y no de forma minoritaria, como quería Bozal, es que a principios de los años setenta el movimiento feminista eligió una imagen de mujer que de algún modo se asemejaba a la que anteriormente había creado Mallo con el mismo fin: auto-representarse.



Mujer leyendo *Estampa*, 1933



Josefina Carabias (1908-1980)

## Una nueva iconografía

Antes de la guerra, hay que destacar el surgimiento, por primera vez en la historia, de un grupo de mujeres artistas en la segunda mitad de los años veinte. A partir de 1926 coinciden en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando Maruja Mallo, Delhy Tejero, Francis Bartolozzi, Remedios Varo, por citar solo a las que han sido más conocidas después. Tejero, Bartolozzi y Santos (que no estudió en la Escuela de San Fernando) simultanean el estudio con el trabajo como ilustradoras en las revistas que surgen en ese mismo momento, y que serán fundamentales en la construcción de la imagen de la mujer moderna y en su difusión. Son revistas que siguen el modelo sobre todo de la francesa *Vu* y otras europeas de gran divulgación, gracias a la introducción del *offset*, técnica de impresión que permite reproducir fotografías de buena calidad a grandes tiradas y bajo precio. A diferencia de las publicaciones anteriores, como *Blanco y Negro*, que eran caras, se dirigían a la burguesía y se ilustraban sobre todo con dibujos, revistas como *Crónica* y *Estampa*, que desaparecerán al iniciarse la guerra, combinan el uso de ilustraciones para algunas secciones (colaboraciones literarias, sección infantil) con el de fotografías para reportajes de actualidad. En ellas va a presentarse como fenómeno importante la aparición de la mujer moderna: actrices, bailarinas o cantantes conocidas que ya ocupaban numerosas páginas en publicaciones anteriores; pero también las nuevas profesionales: escritoras, pintoras, políticas. Y sobre todo van a aparecer mujeres anónimas: deportistas, mecanógrafas, mujeres trabajadoras o mujeres en tiempo de ocio que muestran cómo la calle se abre a las mujeres en esos años.

También protagonistas de ese fenómeno son las propias periodistas. Entre ellas destaca Josefina Carabias. Licenciada en derecho en 1930, fue una de las mujeres que pudo estudiar gracias a la Residencia de Señoritas, en la que se alojó y donde coincidió con Delhy Tejero. Fue también una de las mujeres que comprobó que, pese a gozar de la posibilidad de estudiar, no podía ejercer como abogada. De ahí que se dedicara al periodismo. Las mujeres solían trabajar en las secciones femeninas o en las consideradas secundarias, entre ellas las entrevistas, mientras que los reportajes de fondo quedaban en manos de hombres. Pero al ser habitual que la foto de la entrevistadora se publicara junto a las de los entrevistados, su imagen con pelo corto, tacones bajos y vestidos cómodos, se hizo popular. Desde 1931 colaboró con *Estampa*, primero realizando entrevistas, entre otras a Victoria Kent, Largo Caballero o Maruja Mallo. A medida que se acerca la Guerra el tono de preocupación social de la revista fue en aumento, y destacan en ella los reportajes de Carabias sobre la miseria en los suburbios, sobre las elecciones o sobre el trabajo femenino. Especialmente la serie de reportajes sobre mujeres trabajadoras, para la que se hizo contratar en diversas empresas –entre ellas una fábrica y un hotel– ocultando su profesión con el objeto de contar la vida cotidiana y las aspiraciones de esas mujeres. Como otras mujeres en esos momentos, constata al hablar de la fábrica cómo pese a las duras condiciones de trabajo de las obreras su vida es más independiente y satisfactoria que la de las mujeres de los directivos, aisladas y hastiadas entre las cuatro paredes de sus casas. En sus crónicas se interesó también por la polémica sobre el derecho al voto de las mujeres. En el reportaje que hizo sobre este asunto en el norte de España<sup>15</sup> tuvo buen cuidado en seleccionar mujeres de procedencia muy diversa, para mostrar el alto grado de politización de las mujeres y su interés por los mítines, entrevistando a oradoras de diferentes partidos –incluyendo a independentistas vascas o a la futura alcaldesa franquista, la ingeniera Pilar Careaga (que como Carabias tampoco pudo ejercer su carrera). El artículo de Carabias, que tras la guerra llegaría a ser corresponsal en Washington, es la mejor demostración de que las mujeres se tomaron en serio su derecho al voto, descubriendo un interés inédito por la participación en lo público gracias a ese derecho.

Las revistas permiten seguir la creciente incorporación a la vida pública de las mujeres y el aumento del interés por los temas sociales. También recogen casos escabrosos, como el asesinato de la escritora feminista Hildegart a manos de su madre. Hildegart era una feminista conocida sobre todo por sus escritos en favor del control de la natalidad. Era una “niña sin padre”, su madre la había criado para que fuera lo que era, una importante publicista feminista, y no soportó que deseara independizarse de ella. El caso, por supuesto, dio alas a los críticos del feminismo. Otras figuras que aparecen con frecuencia contribuyendo a conformar la imagen de la mujer moderna son las actrices y bailarinas, destacando entre ellas Antonia Mercé, “la Argentina”, quien trabajando desde París había triunfado en todo el mundo con su Compañía de Ballets Españoles. Divorciada, independiente, exitosa, había conseguido llevar el baile español a los grandes teatros del mundo sacándolo de las varietés, y encarnaba la unión entre modernidad y tradición nacional que va a ser privilegiada en la República. Ya me he referido anteriormente a fenómenos de los años treinta que tienen continuidad en la posguerra. Uno de ellos es este de



Antonia Mercé "la Argentina" (1890-1936)

los bailes españoles, que se convertirán en una de las señas de identidad de la Sección Femenina, pero despojándolos de la innovación y la experimentación personal que tuvieron en su momento de creación, en los años veinte, gracias principalmente a la labor de Argentina.<sup>16</sup>

El puesto sicalíptico que ocupaban las coristas en años anteriores va siendo tomado por las *misses* en los años treinta, cuya imagen, junto con la de la publicidad y las fotos erótico-artísticas, contrapesa la figura de la mujer que "ha tomado posesión de sí misma", por usar las palabras de Margarita Nelken,<sup>17</sup> frente a la mujer disponible para ser poseída por los demás. Con todo, esas revistas populares fueron el medio de popularización de la mujer moderna para aquellos que no vivían en medios burgueses urbanos y cultos en los que se desarrolló el tipo. Artistas, escritoras y políticas fueron sus principales representantes. Justamente aquellas en quienes Gregorio Marañón ve a la antifémmina por excelencia, la máxima desviación de la auténtica mujer (la madre de familia). En *Tres ensayos sobre la vida sexual* escribe Marañón: "No puede compararse la atracción que ejerce sobre el hombre la gloria de una novelista o de una pintora –no digamos de una diputada o de una ministra– con la del simple taconeo de una modistilla garbosa."<sup>18</sup>

El ensayo de Marañón, con la coartada científica del autor, era una defensa del control de la natalidad, no justificada en razón de la libertad femenina como en la de la mayor implicación de la madre en la crianza y educación de sus hijos, así como en el apoyo a su marido. Para Marañón, como para Ortega y Gasset, la mujer tenía una función procreadora y auxiliar frente a la función creadora del hombre. Por lo que debía tener una cierta formación y ser atractiva, mientras que



Ángeles Santos, *Autorretrato*, 1928



Delhy Tejero, *Mussia*, 1954

el hombre debía prepararse para mantener y proteger a la familia. Marañón, siguiendo a Otto Weininger, plantea la idea de la "indiferenciación" en el caso de las mujeres que trabajan ya sea temporalmente (antes de casarse) o en el caso de ser solteras o sin hijos. Por indiferenciación entiende el aletargamiento de los rasgos femeninos y el desarrollo de los masculinos. Marañón se dirige a un público burgués como si fuera el público universal, e inaugura una costumbre que tendrá continuidad después de la Guerra: la aparición de un médico cuando se habla de la mujer, como si la mujer fuera un ser puramente biológico y su sexo y su género fueran una misma cosa. Pese a ello fue considerado un pensador progresista y apreciado tanto por hombres como por mujeres feministas. Su ensayo muestra no solo cuánto de patriarcado, sino también de clasista, había en el pensamiento progresista de los años treinta.

Frente a esa imagen femenina, van a ser las mujeres "indiferenciadas" las que van a construir una contraimagen. Las ilustradoras, Delhy Tejero o ATC (Ángeles Torner Cervera, diseñadora de la revista *Vértice*), difunden una imagen moderna solo en la apariencia (pero hay que recordar que la apariencia es un aspecto crucial de la mujer moderna): sus figuras femeninas son deportivas, elegantes, ociosas. Visten ropa ya desprovista de todas las ataduras y adornos que aprisionaban a la mujer decimonónica, son activas y satisfechas, aunque la actividad en la que aparecen con mayor frecuencia es la charla en el bar o el baile en el *dancing*. En ese sentido, los reportajes fotográficos difundieron mejor la esencia de la mujer moderna, las ilustraciones su aspecto. Sin embargo, las pintoras, a falta de fotografías en el caso español, crean una iconografía más





Ángeles Santos, *Tertulia (El Cabaret)*, 1929

nueva de una mujer que mira y actúa en el mundo. Por supuesto, no todas. Si comparamos los autorretratos de Marisa Roësset y Ángeles Santos es evidente el cambio. Roësset posa con lazos, volantes y detalles decorativos de un interior burgués. Es aún un retrato de clase y de una mujer que quiere resultar atractiva. Por el contrario, el autorretrato de Santos es el de una pintora, una mujer que mira fijamente al espectador sin detalles accesorios, vestida solo con un polo arrugado. El cuadro de Santos *Tertulia* es quizás el mejor retrato de las aspiraciones de la mujer burguesa real de los años treinta, de sus expectativas. Son tres mujeres atractivas, vestidas con ropa simple, trajes de punto sin adornos o un vestido tableado como de tenista; una fuma, la otra lee ensimismada, sentada en un taburete de muelles (una curiosa variante del mueble de tubo metálico que era el mueble moderno por excelencia), la tercera mira con atención al espectador. Es evidente que los detalles, incluso la falta de detalles, han sido elegidos muy conscientemente por la autora en ese autorretrato de grupo para mostrarse como mujeres dueñas de sí mismas y de su tiempo. La importancia de la vestimenta en la configuración de la mujer moderna fue señalada por Virginia Woolf en *Tres guineas* (1937) al subrayar que la desaparición del corsé había significado libertad de acción para las mujeres, pero también “el anuncio”; la representación de esa libertad de acción. Woolf subraya la incoherencia de quienes critican la importancia del vestido y del adorno de la mujer como medio de anunciar su atractivo al hombre, y visten (los sacerdotes, los jueces) complicados vestidos de colores, pelucas blancas, volantes, condecoraciones.

En el cuadro mencionado de Santos hay una cuarta figura sacada de El Greco. Es un anacronismo, una figura abisal que recuerda a las adivinas que aparecen en una esquina inferior del cuadro en las *Verbenas* de Maruja Mallo o en

Delhy Tejero, *El mercado de Zamora*, 1934



*El Mercado de Zamora* de Delhy Tejero; figuras telúricas que parecen tener una relación con el más allá y que, a la vez, podrían ser una representación de las propias artistas como conexión entre el cuadro y la realidad, como autoras. Sus posturas ante el lienzo son semejantes a las que adoptan los pintores que se incluyen en sus autorretratos, en una esquina, formando parte del cuadro y a la vez al margen de él. Ramón Gómez de la Serna dice hablando de Ángeles Santos, pero generalizando: “Se es una pintora como se es santa o se es adivina”.<sup>19</sup>Tanto Ramón como Ernesto Giménez Caballero se referirán a ellas, y también a María Blanchard, como brujitas o como ángeles (negro Mallo, blanco Santos). Marañón creía que la indiferenciación identificaba a las mujeres con “el fondo universal



Maruja Mallo, *La verbena*, 1927

de las cosas”, una conexión con lo telúrico que “facilita sus dotes de adivina o maga”.<sup>20</sup> También las constantes referencias a la juventud de las artistas, y a menudo a su inocencia, hacen pensar en la consideración de las artistas como médiums cuyo genio es nativo y no producto de la formación y de la voluntad artística, como una forma de Inmaculada Concepción (usada como símbolo de la creación artística por André Breton) que recibe las imágenes sin intervención propia. Y no es casual que Mallo hable de la tarea del artista como la creación de una iconografía nueva asimilándola a una religión también nueva. Por lo demás, el interés por temas esotéricos está presente sobre todo en la obra de Mallo, pero era generalizado en España en la época de entreguerras, cuando se tradujeron textos de teosofía, espiritismo, antroposofía (Madame Blavatsky, Rudolf Steiner, Arthur Conan Doyle, etc.).

También Delhy Tejero utilizó estos seres mágicos, procedentes de otro mundo, en una serie de dibujos en los que retrata a unas brujitas que le ayudan a pintar, cada una hace una cosa y entre todas tienen un hijo que no tiene padre. La idea de un mundo sin padres masculinos está en el imaginario femenino de la época, un mundo en el que el conocimiento se produce por revelación y dotes propias sin cooperación masculina. Ya he citado a Hildegart, la feminista hija solo de madre. Mallo, por su parte, se refirió a sus cuadros como creaciones orgánicas. Gómez de la Serna explica que ella le contó que su pintura era “como una maternidad [...] Es como cuando los poetas mandaban a preguntar a las estrellas lo que solo sabían ellas [...] Aquí el oráculo está más cerca, pero está en sus entrañas”.<sup>21</sup> Es interesante comparar esos comentarios y la obra tan ligada a la naturaleza de Maruja Mallo –los retratos de mujeres con espigas y con peces que parecen retratos oferentes pero más bien son retratos-maternidades– con los repetidos comentarios vanguardistas de la obra artística como creación paralela a la naturaleza, no deudora de esta. “Mis cuadros son hijos vivos”, decía Kasimir Malevich refiriéndose a sus obras suprematistas, comparándolas con los “hijos muertos” o retratos naturalistas. El Lissitzky y Kurt Schwitters plantean el número 8-9 de la revista *Merz* (1924) a partir de la idea de que el arte crea como la naturaleza, desde su propia energía. Y por último, habría que recordar las “hijas nacidas sin madre” de Picabia (dibujos y poemas de 1918). Frente a ellos, existe una tradición femenina vanguardista de artistas sin padre que podrían encabezar Loïe Fuller o Isadora Duncan, dos pioneras en cuya vida y obra no ocupó espacio ni simbólico ni real la figura del padre.

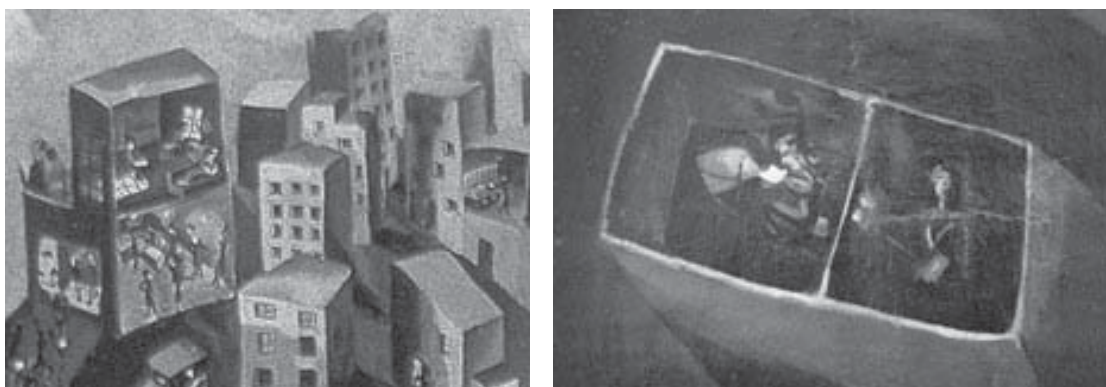
En el cuadro *Un mundo*, de Ángeles Santos, vuelven a aparecer esos seres especiales. La pintora describió como “marcianos” al grupo de mujeres que llevan niños en su regazo y tañen instrumentos (una de ellas sentada en la misma postura que la lectora de *Tertulia*). Hay también unas mujeres que toman luz del sol y la llevan a las estrellas. Para Santos, la fuente de inspiración del cuadro está en unos versos de Juan Ramón Jiménez: “ángeles malvas/apagaban las verdes estrellas”, pero lo cierto es que aquí las encienden. Más interesante me parece otro poema de Juan Ramón, “La verdad”: “Yo le he ganado ya al mundo/mi mundo. La inmensidad/ajena de antes, es hoy/mi inmensidad”, incluido en *Poesía 1917-1923*.

*Un mundo* es, junto a *Tertulia*, la gran obra de Santos. Es el mundo visto por ella, una suma heterogénea que recoge todas las facetas que le interesan de la vida, incluida la imaginación. Trenes, un cortejo fúnebre, un cine, una galería,

un bar, una tienda de modas, el sueño, la iglesia, la tienda, un huerto, mujeres que leen, que planchan, que cocinan, que charlan, que compran, aguadoras, niñeras, hombres que hacen deporte, que apuñalan, que recorren un duelo, que venden... Las casas que aparecen en el cuadro están abiertas para que veamos su interior, como las que luego se fotografiarán en la Guerra Civil víctimas de los bombardeos y que Picasso recoge en el *Guernica*. Y entre ellas, también en la parte inferior, un cubículo con dos cuartos, en uno de ellos una mujer lee y en el otro cuarto otra mujer parece tañer un instrumento o pintar (el fragmento está dañado y se ve mal). Tal vez sea la idea de su habitación propia, como reclamaba Woolf, en cualquier caso sí que es un mundo propio. Ella quería que su alma fuera "un rascacielos, con un enorme ascensor en el centro. Y sabré llenar ese edificio y hacerlo vivir, y yo seré mi mundo".<sup>22</sup> La ruptura de la relación entre espacio interior y exterior que existe en este cuadro –pero también en *Tertulia* (no en vano se conoce asimismo como *El cabaret*)– o el flujo entre lo público y lo privado de *La mujer de la cabra* de Maruja Mallo, es una importante y peculiar aportación a un motivo central del cubismo, la simultaneidad espacial, que aparece de forma señalada en los balcones de Juan Gris o Picasso, o en los decorados de este artista para *Parade* e incluso en el *Guernica*.



Ángeles Santos, *Un mundo*, 1929



Ángeles Santos, *Un mundo*, 1929 (detalles)

Después de esas pinturas la obra de Santos se vuelve más expresionista, son retratos deformados de la vida familiar o de los niños de la calle, en los que parece retratar el interior como una prisión (a diferencia del interior de *Tertulia*, cuadro pintado en el piso que compartían sus amigas según Josep Casamartina). Es de nuevo Gómez de la Serna el que recuerda, en un artículo denunciando la reclusión de la artista en un sanatorio, que Santos se quejaba de que la querían convertir en un animal casero.<sup>23</sup> Aunque su familia la apoyó como artista, ir acompañada por su padre a las tertulias no debía ser muy agradable y sin duda hubiera preferido estudiar en la Escuela de San Fernando y vivir en la Residencia de Señoritas. A pesar de la enorme energía que puso en sus primeros cuadros –solo el tamaño es una demostración de su voluntad de ser una pintora y no una mujer que pinta, por más que ella también en las entrevistas aludiera a su inocencia y falta de preparación– Santos no pudo soportar la presión y tras recuperarse de su crisis dejó durante unos años de pintar. La obra posterior a la guerra es más convencional. Entre los últimos cuadros antes de su reclusión llama la atención *Niños y plantas*, en el que aparece una pareja de niños robustos, él desnudo junto a un tallo y ella vestida con unas flores en la mano. Aunque *Sexo y carácter* de Otto Weininger se tradujo al español en 1942, el misterioso cuadro recuerda una frase del autor que adscribe la flor a lo femenino y el tronco a lo masculino.<sup>24</sup> Los retratos de Santos titulados *Seres de una misma especie* –varias caras con un solo rasgo facial cada una– presentan personajes múltiples, en unos casos mujeres, en otros hombre-mujer. Esas figuras cuya suma completa lo incompleto no son inusuales en el arte del momento. Grete Stern o Remedios Varo, entre otras, se retrataron así y la literatura de esos años está llena de personajes híbridos o complementarios. *Los medios seres* de Ramón Gómez de la Serna, *El hombre de los medios abrazos* de Samuel Ros, *Roque Six* de José López Rubio, o incluso la incursión en la novela del médico Ramón y Cajal, *La mujer artificial*.

La obra de Santos causó sensación en Madrid, donde se expuso en los años 1929 y 1930. Se insiste en su inocencia y juventud como se había insistido en las de Maruja Mallo antes, cuando esta consiguió el éxito de la mano del olímpico Ortega y Gasset, que expuso sus obras en la sede de Revista de Occidente en 1928. En realidad Mallo no era una niña, tenía diez años más de los que se decía y había estudiado arte en la Escuela de San Fernando. Era una mujer independiente, que

gracias a la complicidad con sus muchos hermanos y al aperturismo de sus padres podía salir y entrar de su casa libremente. Además tuvo siempre un cuarto propio, dando al patio o en el torreón del piso familiar, que utilizaba de estudio y en el que recibía a sus amigos. Esto no era algo común, en una época en que mujeres como Pilar Careaga o Mercedes Fórmica estudiaron en la universidad con un acompañante y sin poder confraternizar con otros estudiantes en las pausas entre clases. Relacionada en esos años de anteguerra con poetas como Rafael Alberti, Pablo Neruda o Miguel Hernández, su obra tiene relación con la de estos así como con la de Dalí y, posteriormente, con la de los artistas de la Escuela de Vallecas. La visión caleidoscópica de *Esencia de verbena*, filmada por Giménez Caballero en 1930, es deudora explícita de los cuadros de Mallo. Por lo demás, es de nuevo Ramón quien más acierta al describir su obra de preguerra como heterogénea, para explicar cómo en ella se funden elementos estilísticos, iconográficos y simbólicos dispares. En la biografía más completa publicada sobre Mallo, Shirley Mangini insiste en que no es feminista. Sin embargo, creo que su obra lo es inequívocamente, aunque no sea un feminismo reivindicativo o crítico como el que encontraremos ya en los años sesenta. El mero hecho de presentarse como artista y representar el mundo desde una mirada femenina (algo que fue reconocido en su época) lo sería. Para ella, como para muchos artistas en esos años, la traducción en 1927 del libro de Franz Roh, *Realismo mágico. Problemas de la pintura europea más reciente*, fue un acicate creativo, como también lo fue desde un punto de vista más teórico *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset, publicado en 1925. En este ensayo el filósofo defiende la objetividad del creador, que incluso cuando habla de sí mismo o retrata su mundo debe situarse fuera de él objetivándolo. Ortega era un personaje contradictorio que defendía la alta cultura masculina y, sin embargo, prodigaba las conferencias con un público mayoritariamente femenino. Consideraba a la mujer como un ser atractivo centrado en su propia subjetividad procreadora e incapaz de la actividad creadora, pero hay que reconocer su papel de estímulo a las mujeres que sobresalieron en el campo de la cultura y el arte, desde Maruja Mallo a la filósofa y profesora del Instituto Escuela María Zambrano (quien pese a criticarlo sobre todo por su comportamiento en la Guerra Civil no dejó de tenerlo en gran estima) o la historiadora del arte María Luisa Caturla, que siempre reconoció su influencia. La crítica de Ortega al subjetivismo de las mujeres no le impedía apreciar a un poeta como Juan Ramón, que había reconocido: “Yo he ido pasando día a día mi vida a mi obra”;<sup>25</sup> al igual que su desprecio por lo popular no estaba reñido con su aprecio por Ramón, de quien reconocía su interés por “los barrios bajos de la atención”, creyendo que al extremar el realismo lo superaba.<sup>26</sup>

Es interesante que la idea kantiana del arte como un fenómeno desinteresado sea puesta de relieve por la crítica del momento en relación con los desnudos pintados por Maruja Mallo. El desnudo no era considerado apropiado para las mujeres, a diferencia de los retratos, bodegones o paisajes. Los críticos señalaron la novedad de los desnudos de Mallo precisamente por su falta de carga erótica, implicando con ello que sí había un interés erótico en los desnudos pintados por hombres. Así se expresan José Lorenzo o Francisco Alcántara,<sup>27</sup> aunque este último se pregunta si realmente puede una mujer abstenerse de

las influencias sensuales ante un cuerpo femenino sin ropa. Lo cierto es que el interés de Mallo por los cuerpos femeninos, vestidos o desnudos, existe, pero no los representa como objetos de deseo sino como sujetos activos. Son mujeres que corren, con ropas sueltas, mujeres monumentales que disfrutan de las verbenas populares o del deporte, vestidas adecuadamente para ello (con alas en alguna ocasión, como ángeles profanos). La artista practica esa heterogeneidad de la que hablaba Gómez de la Serna, y que también ha sido definida como puzzle, mezclando imágenes que proceden de culturas, clases y épocas diversas. Jóvenes trabajadores, manolas, muñecos de carnaval, marineros, figuras de adivina o mago y mujeres coronadas que recuerdan a la estatuaria mesoamericana o a los murales de Rivera, aunque van vestidas con ropas sueltas similares a las de tenista. Manuel Abril dijo de las *Verbenas* de Mallo: “No se sabe jamás en estos cuadros dónde acaba la persona y dónde empieza el juguete, dónde se está inventando la verdad y dónde se está inventando. Lo que quiere decir que esta criatura autora está en su centro; en el centro en el que confinan lo que es real y lo que solo es imagen.”<sup>28</sup>

Palabras que siguen muy de cerca las ideas de Ortega sobre la relación entre sujeto y objeto en el arte contemporáneo y que, a mi modo de ver, son ciertas, pero en ellas estriba una buena parte de la novedad e interés de la obra de Maruja Mallo –que incluye su retrato en alguna de las *Verbenas*– y de parte del arte femenino de la época: crear un sujeto nuevo, la mujer, no tanto mediante un retrato individual como ya existía, sino mediante un retrato colectivo. Es una mujer activa, fuerte y desclasada, en el sentido de que no representa a la burguesía de la que procede. Virginia Woolf insiste en no llamar a las mujeres burguesas por ese nombre, sino como “hijas de los hombres con educación”, por no ser propietarias y administradoras de sus bienes como sus padres o maridos.<sup>29</sup> La mujer retratada por Mallo es una mujer en la calle, en lo público, facetas que estaban vedadas para la mayor parte de las burguesas. En uno de sus primeros cuadros ya es patente esa idea. Me refiero a *La mujer de la cabra* (1927), en el que una mujer morena y fuerte guía a una cabra mientras que una pálida rubia la contempla desde un interior protegido por visillos. Soledad Fernández Utrera<sup>30</sup> propone el concepto de hibridación para la literatura y el arte de ese momento, que describe como la yuxtaposición de una mirada objetiva del mundo tal y como es, y una subjetiva que lo interpreta racional u oníricamente, considerando esa hibridación también en clave política, como englobadora de una visión liberal y socialista a la vez. Hibridación o heterogeneidad (término que usa Gómez de la Serna), lo que es cierto es que esa combinatoria es un instrumento esencial en la búsqueda de nuevos significados y puede verse como una alegoría de la nueva mujer, celebrada a través de las deportistas, de las mujeres del pueblo, de las mujeres modernas, en una visión carnavalesca que ignora las diferencias. En la serie *Estampas* también hay esa mezcla de ángeles, casas y trenes, e interiores con piernas u otros fragmentos de maniqués femeninos. Es esa heterogeneidad de los escaparates comerciales y publicitarios, su yuxtaposición entre interior y exterior, la que interesó igualmente a los poetas y que ya en los años cincuenta diseccionaría McLuhan en su combinación más pertinaz de elementos mecánicos y orgánicos –el coche y el maniquí– como instrumento de cosificación e impulso de muerte.<sup>31</sup>

Maruja Mallo, *La mujer de la cabra*, 1927



El interés por lo popular llevaría a Mallo hacia 1930 a pintar su obra más surrealista, la serie *Cloacas y Campanarios*, protagonizada por la tierra y las huellas humanas o naturales en ella. Empieza entonces a recopilar objetos naturales, y utilizando sobre todo fibras comenzará a interesarse por la artesanía, a lo que sin duda le ayuda el empezar a trabajar como profesora en la Escuela de Cerámica. La artesanía era considerada una forma artística inferior, y dentro de ella la de materias blandas –cerámica o textil– apropiada para las mujeres. A Mallo le interesa la identificación con la naturaleza a través de ella, combinándola con la racionalización y geometrización de las formas a la que se inicia tras su contacto con Torres García. Comienza a buscar un arte colectivo que identifica con el arte aplicado –las cerámicas, las escenografías con figuras de fibra natural o cartón, el muralismo. Sus retratos ideales y monumentales de mujeres con espigas o con peces siguen esa interpretación de las maternidades, del arte como creación orgánica de la mujer obtenida mediante una composición matemáticamente, arquitectónicamente, organizada. Su deseo de conciliar las dicotomías, de hibridación, se plasmará en las *Arquitecturas vegetales y minerales*, o ya en el exilio en las *Naturalezas vivas* (que recuerdan las ilustraciones del biólogo Ernst Haeckel), combinación de geometría y organicismo como las escenografías de los años treinta. O en las cabezas que pinta ya en los años cuarenta, buscando figuras indiferenciadas en las que se funden razas o sexos. Es un tipo de imágenes que interesó a otras mujeres en los años treinta, y alguno de sus retratos recuerda a los que la fotógrafa Marianne Breslauer hizo de la escritora Annemarie Schwarzenbach, intentando subrayar a la vez los rasgos masculinos y femeninos de su cuerpo.

Esa búsqueda de arquetipos ideales, en la que también se sumergió Dalí en la posguerra y que se emparenta con los más siniestros *Seres de una misma*





Maruja Mallo, *Oro*, 1951

*especie* de Ángeles Santos, sería continuada por Maruja Mallo tras su vuelta a España en la década de los setenta, como también su idea de un arte colectivo a través del mural y la artesanía.

Las cerámicas, en cuyos motivos puede verse un precedente de los introducidos en las porcelanas de Sargadelos por sus amigos de Buenos Aires, los gallegos Luis Seoane e Isaac Díaz Pardo, fueron sin embargo duramente criticadas cuando las expuso en España en 1936, lo que provocó el primer texto que publicó Mallo. Una defensa de su obra publicada en *Claridad* al no aceptarla *El Sol*, en la que se quejaba de la crítica de Juan de la Encina como mero cotilleo condescendiente, autocomplaciente y desagradable, que dedicaba más atención a su aspecto que a su obra, lamentando lo doloroso que era ser tratada como un espectáculo pese al rigor de su trabajo, enmarcado en el arte realista, humanizado y comprometido de esos años.<sup>32</sup> Las críticas –centradas como era habitual en la apariencia física de la artista– eran una advertencia para las mujeres que se habían convertido en profesionales con voz propia, y que en los años siguientes volverían a recluirse, como la chica rubia de *La mujer de la cabra*, en sus mundos interiores, domésticos o fantasiosos.

## Empezar a contar

Los esfuerzos colectivos feministas anteriores a la guerra, concentrados en la batalla de la educación y la asociación femenina (Residencia de Señoritas, Lyceum Club Femenino, etc.), se disolvieron con esta. No solo los de las mujeres republicanas sino también los de aquellas del lado nacional que no habían pensado que el nuevo régimen disolvería todos los derechos alcanzados en la Segunda República, sin tiempo casi a que dieran sus frutos. Ya en 1942 la

María Luisa Caturla (1888-1984)



abogada Mercedes Fórmica abandonó la dirección de *Medina*, la revista de la Sección Femenina, al comprender que este organismo no pensaba defender la incorporación profesional de las mujeres ni sus derechos legales. Se inicia así una disidencia femenina que, anulados los derechos de reunión, asociación y expresión, no tendrá un carácter asociativo –salvo excepciones como la Asociación Española de Mujeres Universitarias, refundada en 1953– hasta que en 1960 la Condesa de Campo Alange y Lili Álvarez, entre otras, creen el Seminario de Estudios Sociológicos sobre la Mujer. Como ha señalado Celia Valiente, la lucha de las mujeres por sus derechos durante el franquismo no puede estudiarse desde el punto de vista de los intereses colectivos, sino de los individuales.<sup>33</sup>

Muchas de las mujeres que habían participado en la Guerra en tareas políticas, organizativas o auxiliares, especialmente las que habían estudiado o trabajaban ya antes de la Guerra, no solo mantenían sus aspiraciones a una vida profesional sino que poco a poco fueron constituyéndose en un grupo de presión solapado en defensa de los derechos legales y profesionales de las mujeres, e incluso de los honores simbólicos. Algunas fueron feministas explícitamente, como Fórmica, Lili Álvarez o Campo Alange, dentro de un feminismo negociador, católico, anti-patriarcal pero no antifranquista, al menos no abiertamente. Otras, como María Luisa Caturla, lo fueron implícitamente, puesto que conquistaron un espacio –en su caso, primero en los años treinta como gestora cultural y ya a partir de los cuarenta como historiadora del arte– inédito para las mujeres. Esa lucha fue facilitada por el hecho de que, a diferencia de las mujeres modernas republicanas, ellas procedían de la alta burguesía, aunque habían roto con sus modelos antes de la Guerra. Si bien se ha estudiado a las intelectuales modernas de los años treinta,<sup>34</sup> no hay ningún estudio sobre esas mujeres de la alta sociedad que se profesionalizaron en los años cuarenta, pero cuya actividad en la posguerra es

impensable sin su formación en la época de preguerra, cuando desplazaron, progresivamente y sin estridencias, la identificación de las mujeres de su clase con el lujo y la ociosidad hacia la actividad semipública y la cultura.

Son, entre otras, las “duquesas” de cuya impertinencia habla Ortega en “Diálogo sobre el arte nuevo”.<sup>35</sup> Es un párrafo que merece reseñarse en primer lugar por referirse a ellas en el contexto del arte contemporáneo, y en segundo lugar porque las compara con los escritores: ni las duquesas del momento (1924 es cuando escribe ese ensayo) ni los escritores saben cuál es su posición, y eso le parece a Ortega un síntoma más de la incertidumbre de la época. No es de extrañar que el arte fuera su camino de iniciación social, puesto que era una actividad que formaba parte del currículo convencional de la educación femenina burguesa. Así, la condesa de Campo Alange, exiliada en París en 1931 a raíz de los disturbios sociales en España, descubre allí tanto la estafa de lo que ya en los años sesenta Betty Friedan llamaría la mística femenina, como el arte –primero como pintora, luego como ensayista, gracias a su trato en esa ciudad con María Blanchard. María Luisa Kocherthaler, por su parte, llevaba trabajando activamente desde la Primera Guerra Mundial en diversas agrupaciones culturales, en los mismos años en los que surgía la más importante crítica de arte de la preguerra, la periodista y futura diputada Margarita Nelken;<sup>36</sup> otra mujer de ascendencia foránea y judía como Kocherthaler, ambas las únicas mujeres del Patronato del Museo del Prado –una antes de la guerra y la otra después.

Pero ¿quiénes eran esas “duquesas”? Sin duda Ortega se refiere a la aristocracia de su círculo, una serie de mujeres que no pertenecían en general a la nobleza histórica, sino a la burguesía que había recibido su certificado nobiliario a finales del siglo XIX. Esposas de títulos que no estaban relacionados con la posesión de tierras, sino de capital o méritos propios, y que empezaban a ver en la cultura una vía de influencia, de independencia y de acceso a la vida pública. Ellas también querían “tomar posesión de sí mismas”, tener un mundo propio. Las “duquesas” de Ortega son aquellas que ese mismo año de 1924 creaban la Sociedad de Cursos y Conferencias.<sup>37</sup> La Sociedad estaba presidida por la duquesa de Dúrcal, la secretaria era María Luisa Kocherthaler (quien dice que la Sociedad nació de las tertulias en su casa entre 1920-27) y la tesorera la condesa de Yebes. Entre sus vocales estaban, junto a Jiménez Fraud o Gregorio Marañón, la profesora y directora de la Residencia de Señoritas María de Maeztu, la duquesa de Dato y la condesa de Cuevas de Vera. Invitaron entre otros a Marie Curie, Le Corbusier, Stravinsky, Max Jacob, Louis Aragon, Wilhelm Worringer, etc. Aunque Álvaro Ribagorda, estudioso de la Residencia de Estudiantes y sus alrededores, considera que esa presencia de la aristocracia fue una especie de traición a los principios de austeridad institucionistas, lo cierto es que los hechos apuntan a que, por el contrario, fue un eslabón esencial en la introducción de la vanguardia en España, y que la relación de intelectuales y aristócratas continuaría en la posguerra, en los círculos de Ortega y Eugenio d’Ors. Ribagorda también alude a que entre los miembros de la Sociedad se hallaban los putrefactos caricaturizados por Dalí y otros residentes. Pero quizás la idea que ofrece Antonio Orejudo en la carnavalesca y heterodoxa visión de la Residencia y el mundo cultural de los años treinta –en su novela *Fabulosas narraciones por historias*– sea tan verosímil, en algunos puntos, como las hagiográficas visiones de pureza intelectual y

moral difundidas en los estudios sobre esa institución, y los putrefactos fueran simplemente los miembros de la generación anterior, duquesas o intelectuales.

El papel de esas mujeres no se limitó a la organización de las conferencias. También fueron responsables de una gran exposición de artistas españoles en París (la duquesa de Dato, residente en esa ciudad, les servía de contacto, según María Luisa Caturla), en 1929 en el Jardín Botánico, en la que se presentaron obras de Picasso, Gris, Miró, Dalí, Palencia, Bores, etc. También es importante, aunque apenas se conozca, destacar su papel como coleccionistas de arte contemporáneo y concretamente del realizado por mujeres: al menos dos de ellas, la Condesa de Cuevas de Vera y la duquesa de Dato, adquirieron obras de Maruja Mallo.<sup>38</sup> Es posible que la argentina Cuevas de Vera, de la Asociación Amigos del Arte de Buenos Aires, fuera quien ayudara a Maruja Mallo a salir de España en 1937, invitándola a dar unas conferencias.<sup>39</sup> Por su parte, María Luisa Kocherthaler dio en 1931 cuatro conferencias sobre “arte nuevo” en la Residencia de Señoritas, en un ciclo en el que también participaron María Zambrano y Maruja Mallo.<sup>40</sup> Políglota y cosmopolita, sin duda era un asunto que conocía de mejor mano que muchos de sus contemporáneos, gracias a su formación y relaciones con la alta burguesía cultivada alemana y francesa, y con importantes comerciantes de arte como Paul Rosenberg. Fueron sus recomendaciones las que introdujeron a Giménez Caballero, en Hannover, a Schwitters, según aquel cuenta en *Circuito imperial*, donde relata un viaje por Europa que, a no ser por ella, se hubiera reducido a los círculos de hispanistas.

Aunque apenas conocemos a esas mujeres, la importancia de Kocherthaler como historiadora a partir de 1939, cuando regresa a Madrid como María Luisa Caturla, hace que su figura, casi ignorada hoy en día, merezca reseñarse.<sup>41</sup> Nacida María Luisa Levi, pasó a llamarse María Luisa Kocherthaler tras casarse con el socio de su padre, Kuno Kocherthaler, un gran empresario alemán de los sectores eléctrico y minero, instalado en España desde los años ochenta del siglo XIX. Sus hijos españolizaron en los años treinta el apellido de su padre convirtiéndose en Del Val, sin duda para evitar el peligro de sus apellidos judíos. La familia Kocherthaler era ya en los años diez un referente de la gran sociedad culta madrileña: socios del Ateneo y de la Asociación Wagneriana, importantes coleccionistas cuyas obras –sobre todo flamencas: pinturas, tallas, tapices– se dispersaron a partir de los años treinta y están ahora en los museos de Cleveland, Filadelfia, Colección Reinhart de Winthertur, Dia Art Foundation, El Prado, Real de Bellas Artes de Bruselas, etc. En 1920 la familia se construyó una casa, que Azaña llama en sus *Diarios* “fastuosa”, cuyos amplios espacios en la planta baja estaban pensados para albergar dignamente esa colección.<sup>42</sup>

Para entonces Kocherthaler tenía ya una actividad social propia, al margen de su marido. En 1915 es cofundadora y secretaria del Taller de encaje –centro de formación y trabajo para mujeres que pretendía aprovechar el parón de los talleres internacionales a causa de la Primera Guerra– presidido por Emilia Pardo Bazán y dirigido por Teresa Moret, viuda de Aureliano de Beruete.<sup>43</sup> Pero será su acercamiento al grupo de Ortega lo que encamine sus pasos hacia la historia del arte. Había estudiado en Alemania, con Heinrich Wölfflin entre otros profesores.<sup>44</sup> En los años veinte, además de las tertulias en su casa y su actividad en la Sociedad de Cursos y Conferencias, formó parte de la Comisión que

organizó el Centenario de Goya en 1926. En 1936 se trasladó a Suiza. A su vuelta en 1939 se instaló de nuevo en Madrid donde comenzó a publicar en revistas falangistas como *Santo y Seña*, dirigida por Eduardo Lloent y Adriano del Valle; y a partir de 1942 publicó en *Archivo de Arte*, entre otros textos, capítulos de lo que sería su obra más ambiciosa, *Arte de épocas inciertas*<sup>45</sup> (aunque sea conocida sobre todo por sus estudios sobre Zurbarán, artista cuya biografía y catálogo contribuyó decisivamente a dibujar cuando aún no había sido revalorizado).

Dedicado al arte de épocas de transición, como el manierismo, el gótico flamígero o el romanticismo, *Arte de épocas inciertas* es también un ensayo sobre el arte actual (queriendo con ello decir el de entreguerras). Caturla va rastreando a través de un sinfín de ejemplos de toda Europa los rasgos característicos, básicamente la ambigüedad de ese estilo que resurge en las “épocas enfermas de incertidumbre”, que sigue a través de la obra de Hans Arp, Léger, Dalí, Gaudí u Ozenfant. El ensayo parte de las apreciaciones de Worringer sobre el gótico, que Ortega –de quien toma muchas sugerencias– había recogido en *La deshumanización del arte*. Pero la historiadora expresa que la idea le surgió en 1929 al contemplar un relieve en madera de Hans Arp, *Tristán e Iseo*, que la llevó a considerar cómo “el cambio de las formas aristas y cristalinas del cubismo a un lineamiento débilmente curvado parecía denotar una nueva sensibilidad”<sup>46</sup>. “En aquellos decenios primeros de nuestro siglo XX, el Arte, a lo delimitado, prefiere lo fluctuante; a lo firmemente asentado, lo huidizo e inseguro; evita a las formas artísticas la clara expresión de su funcional cometido y cultiva una extraña *complacencia en el equívoco*”<sup>47</sup>. Quizás lo más sugestivo del libro sean esas referencias a lo contemporáneo –pese a que abundan adjetivos como *repelente* al considerar lo que en común tienen el surrealismo y el cubismo– o a los *collages* como intrusos externos que le recuerdan a los personajes diegéticos de la pintura antigua, que miraban al espectador. Sorprenden también sus referencias arquitectónicas, de la Bauhaus de Dessau al Aquarium madrileño o a la exposición Landesausstellung de Zúrich (1939). Y, pese a sus críticas constantes, no dejan de ser interesantes los comentarios sobre el teatro –“desde la *Eva futura* no han dejado de hablar o agitarse patéticos muñecos, títeres provistos de alma humana”–, la arquitectura de Gaudí, la música para *ballet* de Stravinsky –aprecia el ritmo, “batir de alas”; y desprecia el compás, “movimiento de las máquinas”–, el arte de Dalí o la poesía de García Lorca –“espectáculo pintoresco al que se asiste cual turista ausente”. Defiende el arte contemporáneo “sólido” –Van Gogh, Munch, Zuloaga– frente al estilo ornamental serpenteante –René Lalique, Loie Fuller– y la literatura de Gerardo Diego, Kafka o Isak Dinesen frente a los “juegos de palabras” de Gertrude Stein o Louis Aragon. La obra, con referencias a Huizinga, Worringer, Wölfflin o Pevsner, se cierra citando a Ortega, “el hombre vuelve a no saber qué hacer porque vuelve a no saber qué pensar sobre el mundo”, y con un comentario sobre la posguerra, en la que encuentra signos de la vuelta a la “búsqueda de claridad en artistas como Cossío, Zabaleta, Palencia o Eduardo Vicente”.

A partir de este ensayo, un ambicioso intento en España de esbozar una historia del arte como historia cultural, idea visible en su frase “el arte no cambia sin que la vida toda esté a punto de transformación en idéntico sentido espiritual”, su actividad no cesó. Corresponsal del *Burlington Magazine* en España, acadé-

mica honoraria de la Real Academia de Bellas Artes de Toledo, conferenciante en museos, universidades europeas y americanas y, sobre todo, estudiosa de Zurbarán, Yáñez, El Greco, el Palacio del Buen Retiro, Velázquez y Antonio Puga. Siempre en la órbita intelectual de Ortega, cuyo magisterio reconoció a menudo, y al que seguramente ayudó también en sus acercamientos al arte.<sup>48</sup> María Luisa Caturla conservó en su dormitorio hasta su muerte un retrato de Ortega y sus libros dedicados, además del cuadro *La Verónica* de El Greco.<sup>49</sup> Había publicado un estudio sobre este cuadro<sup>50</sup> y fue su lectura –“que entusiasmó a Ortega”– la que llevó a este a proponerle que trabajara sobre Zurbarán. La Verónica o Santa Faz es una leyenda sobre el origen divino de la pintura y es un motivo en el que la mujer aparece como artista accidental, la que recibe la imagen divina sin crearla. Puede leerse en un doble sentido: de veneración por la figura masculina, pero también de apropiación de su divinidad-razionalidad. Así lo ve la Condesa de Campo Alange, amiga tanto de Ortega como de Caturla y que no podía ignorar ni el texto de esta ni el cuadro que poseía. Campo Alange compara el tema de la Verónica con el de Judith y Salomé: “la mujer aparece como portadora de cabezas masculinas, con una rara insistencia, como si la parte más noble del hombre ejerciera sobre ella una irresistible atracción al mismo tiempo que despertara un prurito de protección maternal y un deseo de exhibir con orgullo su conquista.”<sup>51</sup> Aunque solo al final de su vida escribió Caturla sobre el arte de mujeres, preguntándose si existía realmente, llama la atención que su estudio sobre el arte incierto recoja algunas de las características del arte femenino de los años treinta: realismo ambiguo, la confusión entre lo real y lo imaginario; también presentes en el motivo de la Verónica, un trampantojo que lleva el mito de la Inmaculada Concepción al terreno artístico (al ser la Santa Faz una imagen creada sin intervención humana).

María Luisa Caturla, nacida en el siglo XIX y fallecida a finales del XX, viviendo no obstante rodeada de muebles de alta época –la de los ilustrados entre los que sobresalió la condesa de Benavente (gran mecenas del arte cuya biografía iba a escribir en 1955 otra de esas “duquesas” amigas de Ortega y de Caturla, la condesa de Yebes)–, forma parte de ese grupo de mujeres conservadoras que reconocieron el papel de guía de sus mentores masculinos pero acabaron desarrollando, casi sin darse cuenta, un campo de trabajo propio y reclamando para ese trabajo los honores merecidos –sin conseguirlos. Son las “herederas”, que llegan a destacar en una actividad y mantienen su ambición con la ayuda de un hombre que las impulsa –padre o marido a menudo–, a diferencia de las “heridas” o rebeldes, que se inician a la actividad tras una ruptura en su modo de vida (orfandad o divorcio), según considera María Antonia García de León en su estudio sobre las élites femeninas que habían abundado en los años veinte.<sup>52</sup>

Caturla forma parte del primer grupo de mujeres historiadoras, entre ellas varias que habían estudiado en los años treinta como Elena Gómez Moreno (profesora de instituto y en el Colegio Estudio, fundado por Jimena Menéndez Pidal, que como el Colegio Estilo recogía los métodos de enseñanza de la Institución Libre de Enseñanza constituyendo una isla pedagógica en la educación de la segunda posguerra), Elena Páez (autora de repertorios iconográficos), Carmen Bernis y, algo más adelante, Natacha Seseña. Ellas contribuyen a un campo específico de la historia relacionado con la vida cotidiana y, por tanto,

con el mundo femenino: Bernis con estudios de indumentaria, Seseña con los de alfarería y otras artesanías. Habría que incluir en ese grupo a Carmen Martín Gaité, principal estudiosa del mundo femenino no solo a través de sus novelas, sino sobre todo de sus ensayos, desde finales de los sesenta, sobre *Usos amorosos del dieciocho en España* y *Usos amorosos de la postguerra española*; en este recoge la vida “entre visillos” de las mujeres de la posguerra y los modelos dirigidos desde las revistas y la publicidad a configurarlas como amas de casa y motor del consumo. Pero también da cuenta de la existencia de “chicas raras”, las escritoras que como ella escriben a su vez de chicas raras.

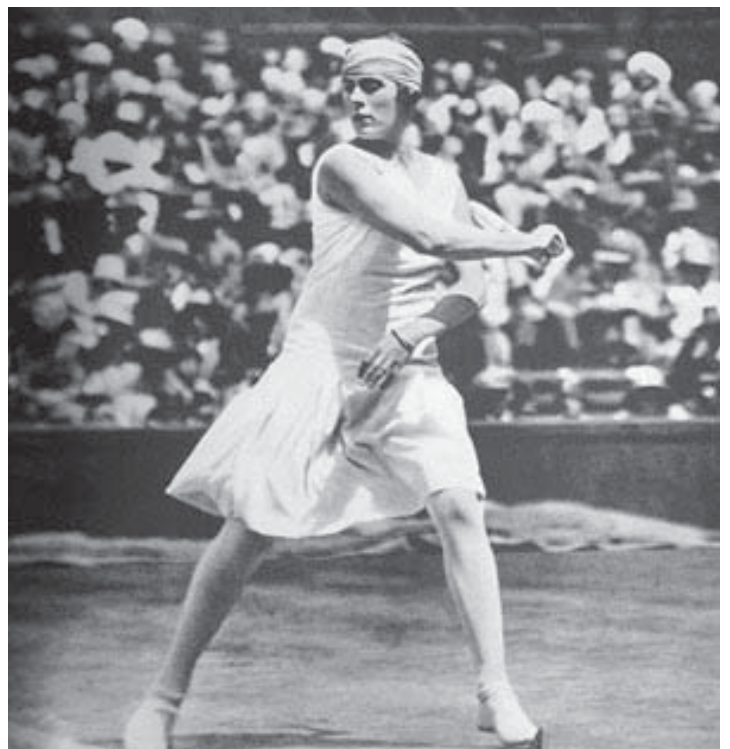
Esas chicas eran las que siguieron la senda de Carmen Laforet en su novela *Nada*. La protagonista, Andrea, huérfana carente de un modelo femenino que se verá obligada a construir por sí misma, inicia su formación huyendo de una casa claustrofóbica para buscar en el mundo de la calle su propio mundo. Andrea puede verse como continuación del personaje de Celia, creado en los años treinta por Elena Fortún; otra “chica rara” cuyos cuentos ofrecían un *Bildungsroman* de la mujer moderna, constreñida entre sus deseos de independencia y las exigencias familiares que le impiden seguirlos. Fortún es también la creadora de un personaje más fantástico y en las antípodas de Celia, Matonkikí, una niña bizca y fea que hace su real gana. Una rubia y la otra morena, tan diferentes como las chicas que aparecen en el cuadro *La mujer de la cabra* de Mallo; una vive en el mundo de los deseos y la realidad, la otra la contempla desde su encierro en el mundo doméstico. Así lo describe Carmen Martín Gaité: “Tanto en *Nada* como en otras novelas posteriores, la relación de la mujer con los espacios interiores es la espoleta de su rebeldía. Ni la casa ni la familia dejan de aparecer como referencia inesquivable, pero la fascinación ejercida por la calle se agudiza simultáneamente con la claustrofobia y el rechazo a los lazos de parentesco”<sup>53</sup>. Las escritoras que siguen la brecha abierta por Laforet -Ana María Matute, Elena Quiroga, más adelante Carmen Martín Gaité- dejan ver cómo el mundo femenino se fue ensimismando y perdiendo capacidad de acción después de un primer momento en la posguerra que auguraba lo contrario, algo que también ocurre en la pintura.

En 1944 María Luisa Caturla había publicado *Arte de épocas inciertas* y Laforet *Nada*. Ese mismo año Campo Alange, perteneciente a la Academia Breve de Crítica de Arte creada por Eugenio d’Ors, publicó una monografía sobre María Blanchard, a quien había presentado en 1943 en el Salón de los Once que el escritor organizaba por primera vez. Cada año un académico proponía una candidatura y en 1944 el propio d’Ors presentó a Rosario de Velasco. También Julia Mingullón había ganado poco antes, en 1941, un primer premio en la Exposición Nacional de Bellas Artes –el primero obtenido por una mujer– con *Escuela de Doloriñas*, un retrato de una escuela rural que pertenece más a la secuencia social de preguerra que a la posterior. Las pintoras de los años treinta que permanecieron en España –Marisa Roësset, Ángeles Santos, Rosario de Velasco o Delhy Tejero– volvieron a una pintura más convencional de maternidades o escenas religiosas. En realidad esa idea ya estaba presente en muchos de los cuadros de María Blanchard, en esos retratos femeninos de mujeres sentadas leyendo o bordando, retratadas como figuras sagradas, con el hieratismo de la escultura ibérica o de las Madonas renacentistas. Sobre todo

en *Comulgante* (1914), un cuadro que fue recibido con sorpresa y admiración, con esa niña vestida de primera comunión que parece levitar y que recuerda a una dama oferente. El modelo de la pintura de Blanchard fue seguido en los años cuarenta y primeros cincuenta, cuando la pintura se llena de hierofanías, el término usado por el estudioso de las religiones Mircea Eliade –que vivió en España en la década de los cincuenta– para expresar la aparición de lo sagrado en lo profano. Escenas con ángeles o familias que son un trasunto de la Sagrada Familia.

Casi toda la obra de Pepi Sánchez gira en esa órbita. La condesa de Campo Alange, que escribió una breve monografía sobre ella en 1958,<sup>54</sup> define su pintura como “poética ingenuidad”. Y ese ideal lírico e ingenuo va a acentuarse en el arte y en la literatura femenina de los años cincuenta, extendiéndose hasta mucho más tarde. Campo Alange defendía una pintura esencialista, figurativa o abstracta esquemática, en *De Altamira a Hollywood*,<sup>55</sup> donde traza un recorrido por el arte viendo en la fotografía la razón del cambio hacia la abstracción, que explica –intentando ganar adeptos para ella. Campo Alange había presentado a Antonio Saura en el Salón de los Once de 1953, un año clave para la abstracción en España, entronizada en el Congreso de Arte Abstracto de Santander. En la abstracción, que concibe como estilización esquemática, al modo de Miró, ve una vía de pureza espiritual, que tal vez encontrara ya al final de los cincuenta en Juana Francés, cuya pintura matérica recuerda a “Pajarito”. Pajarito es una pintora que aparece en su libro *La flecha y la esponja*,<sup>56</sup> cuya sed de “conocimiento, sinceridad y pureza” contrapone a la farsa de la vida de su padre, un pintor dedicado a “frecuentar bares y prostitutas”.

Todo ese fermento de espiritualidad lírica no lo encontramos solo en las mujeres. Desde la *Angeología* de Eugenio d’Ors al *Alfanhui* de Sánchez Ferlosio,



Lilí Álvarez (1905-1998)





*Cuadernos para el diálogo*, ilustración de Isabel Villar, agosto de 1975

pasando por la pintura de la Escuela de Vallecas o de Pascual de Lara, también los hombres la practican. Pero a finales de los años cincuenta tendrá un gran refrendo en pintoras como Delhy Tejero o escritoras como Carmen Laforet, cuyo libro *La mujer nueva*,<sup>57</sup> inspirado en su conversión al catolicismo, muestra cómo no se trataba de un impulso superficial y ñoño. La protagonista duda entre permanecer con su marido e hijo, dejarlos para vivir con su amante o seguir su vocación, más mística que convencionalmente religiosa. No hay por qué dudar de que fuera sincera esa crisis mística de mediados de los cincuenta, que conlleva una renuncia del cuerpo o al menos así se presenta en los cuadros de Tejero o en la novela de la escritora. Pero es también difícil pensar que el refugio místico no sea una forma de claudicación en algún caso ante una renuncia al cuerpo obligada por las circunstancias, en mujeres que no ven la necesidad de ello porque se sienten libres o lo han sido. También habría que pensar que ese misticismo, tal y como aparece en Laforet, es una manera de huir del sometimiento a la religión convencional. El hecho de que Laforet dedique el libro a su "madrina de confirmación", Lili Álvarez, y no a un "padre espiritual" del que la protagonista de la novela no parece muy necesitada, así lo hace pensar. La figura de Santa Teresa, la principal figura histórica española de autoridad femenina junto con la Reina Isabel, muestra cómo el misticismo, al basarse en la unión directa con Dios, permitía a la religiosa huir de la autoridad masculina. Para Michel de Certeau la mística es "una reacción contra la apropiación de la verdad por parte de los clérigos que se profesionalizan a partir del siglo XIII", que privilegia la experiencia de las mujeres, los iletrados, los niños.<sup>58</sup> Desde luego los libros de Lili Álvarez muestran una visión feminista en su defensa de un laicado activo y crítico con el patriarcado de la Iglesia. Álvarez era depor-



Viñeta del libro *Mujercitas* de Núria Pompeia, 1975

tista, había sido una famosa campeona internacional en los años veinte y, sin duda, uno de los modelos de mujer moderna en esos años. Desde un terreno muy diferente, también Maruja Mallo, que en 1945 había declarado que la función social del artista era la de crear mitos o difundirlos,<sup>59</sup> se sumergió a partir de los años sesenta en mundos esotéricos, en su caso espaciales (la serie *Los moradores del vacío* de 1975).

Esa corriente que restringe el ámbito de lo femenino a lo familiar, lo infantil y lo espiritual –la “poética ingenuidad” de Campo Alange– tendrá tras el episodio místico una continuación en la tendencia ingenuista de la que participan diversas pintoras en los años sesenta. Entre ellas destaca Isabel Villar, cuya pintura, popularizada a través de las ilustraciones en *Cuadernos para el Diálogo* (una de las revistas progresistas de los setenta), es una versión esclerotizada del Aduanero Rousseau, aunque puede verse en ella una ambigua metáfora de la mujer enclaustrada. La moda *naïf* se verá sepultada con el inicio de obras críticas y feministas a finales de los años sesenta de la mano de Esther Boix, Ana Peters o Eulàlia Grau. La crítica a la alienación por parte de estas artistas utiliza elementos similares a los que encontramos en la incipiente prensa feminista, con *Vindicación feminista a la cabeza* (1976-1979); Colita o Núria Pompeia, sus ilustradoras preferentes, también desvelan la realidad alienada de las mujeres como la otra cara de la mística femenina alentada por la publicidad, utilizando en el caso de Pompeia, como harán otras artistas ya en los ochenta (entre ellas Victoria Gil), un *detournement* del comic para niñas y de las formas estereotipadas ingenuistas.

Hacia 1970 aparece un giro irónico y complejo de esa operación desmitificadora en la obra de Paz Muro o Vainica Doble, herederas ambas del soplo libera-



Delhy Tejero, *Rabina meditando*, 1930-36

dor de mayo de 1968. Aunque más explícitamente feministas, ellas son también el último episodio de la secuencia de afirmación y resistencia femenina desde la “diferencia” que iniciara Maruja Mallo y esas otras mujeres a las que Marañón hubiera llamado indiferenciadas. En su obra hay una compleja y densa investigación, maquillada tras un tono lúdico que parodia en parte ese ingenuismo tópicamente identificado con lo femenino.

Vainica Doble, el dúo musical formado por Elena Santonja y Gloria van Aerssen, no llegó a tener un gran éxito de público a pesar de que compusieron la banda sonora de algunas famosas series televisivas y de películas como *Furtivos* (1975) de José Luis Borau o *Un, dos, tres, al escondite inglés* (1969) de Iván Zulueta. Pero sí fue acogido con entusiasmo por una minoría –Gonzalo García Pelayo, Carlos Berlanga, Paco Clavel, los Planetas, son algunos de sus admiradores. En las sorprendentes canciones se mezclan hadas, brujas, funcionarias, vegetarianas, cuentos de Calleja, mucha comida y algo de corte y confección; igualmente combinan música diversa en la que tiene cabida desde el gregoriano al flamenco, las nanas infantiles, el *rock* o la música hindú, recuperando la heterogeneidad o hibridación, la “diferencia”, como modelo creativo que había inspirado la obra de Maruja Mallo a finales de los años veinte. Pero en sus letras encontramos también las quejas y celebraciones que habían inspirado a las feministas desde esos años, el deseo de tener un mundo propio e independiente, de exponer y convertir en público ese mundo en el que se entrecruzan, ya sin



Portada del disco *Vainica Doble*, 1970

### UN METRO CUADRADO

UN METRO CUADRADO  
 DE TIERRA ES BASTANTE,  
 UN METRO CUADRADO,  
 CONTAPIA DE PIEDRA  
 TODO ÉL RODEADO.  
 QUE LA GENTE SEPA  
 QUETODO ESO ES MÍO  
 Y NADIE SE ATREVA  
 A ENTRAR SIN PERMISO  
 Y, DENTRO, UN MANZANO  
 OTAL VEZ UNA PARRA  
 PARA REFUGIARSE  
 EN SU SOMBRA EN VERANO  
 CON UNA GUITARRA,  
 PUES NO CABE UN PIANO.  
 UN METRO CUADRADO  
 SEMBRADO DE HIERBA  
 Y EN ÉL RECOSTARME  
 UN POCO ENCOGIDA,  
 ROZANDO LA PIEDRA.  
 UN LIBRO EN LAS MANOS  
 CON ESTAMPAS VIEJAS  
 Y CANTO DORADO:  
 CUENTOS DE CALLEJA.  
 SE ESCUCHA UN GRILLO  
 OCULTO EN LA PARRA  
 UN CRI-CRI QUE ACOMPAÑA  
 SU CANTO SENCILLO  
 SON HERMANO GRILLO  
 Y HERMANA CIGARRA  
 SOBRE MI CABEZA  
 SE VE EL CIELO MÍO,  
 TODO EL CIELO PROPIO  
 Y PODER MIRARLO  
 SIN PEDIR PERMISO  
 CON UN TELESCOPIO  
 Y BAJO MIS PIES  
 UN METRO CUADRADO  
 DE MI PROPIA TIERRA  
 HASTA EL FONDO ADENTRADO  
 PARA QUE ME ENTIERREN  
 BAJO LA MALEZA  
 JUNTO A MI GUITARRA  
 DE PIE O DE CABEZA

disimulos, lo doméstico y lo público, la calle y el interior. “Descubrimos que el mundo no era solo nuestra casa”; “Dices que soy irracional”; “Déjame que descansase un rato al sol”; “Tírate al agua, lánzate al mundo, tira enseguida los cuentos de hadas”; o esa versión de la “habitación propia” que es *Un metro cuadrado*: “Un metro cuadrado de tierra es bastante, [...] Que la gente sepa que todo eso es mío, y nadie se atreva a entrar sin permiso”; son algunas de sus letras.

Paz Muro, directora de una guardería –La casa azul– basada en un modelo abierto y creativo del mundo infantil, también participa de esa heterogeneidad. Sus acciones efímeras, con referentes en la literatura griega, Shakespeare o Samaniego, así como en la experiencia sensorial de la naturaleza, en Corín Tellado, en la ilustración para niños, en la vida cotidiana o en su experiencia pedagógica, fueron un prelude de la participación colectiva que iba a caracterizar los años de la movida madrileña. Y a medida que las acciones reivindicativas feministas tomaban mayor peso en la calle, Muro se hizo eco de ellas; como en la acción *La burra cargada de medallas* (1975), en la que ella misma se paseó por la calle subida en un burro y ataviada de tal manera que su aspecto recordaba tanto a una heroína de película como a un cuadro de Sorolla. El acto final de la acción era la entrega de medallas. Con ello, volvía simbólica y cómicamente al asunto de las condecoraciones del que las feministas de la posguerra habían hecho un caballo de batalla, pero también al puzle de baja y alta cultura a través del cual Maruja Mallo había conseguido en los años veinte crear un arte nuevo, una iconografía popular, desde una mirada femenina y colectiva que había pasado desapercibida a la historia del arte. Pero Paz Muro inicia también con esa acción, celebrada el mismo año en que la Sección Femenina acudía a Méjico para participar en el Año Internacional de la Mujer, la crítica a la institucionalización del feminismo como coartada celebratoria, en contraste con la realidad patriarcal, una crítica que reencontramos en los Banquetes que celebró durante las primeras ferias de ARCO, acciones marginales a una feria que a su vez marginaba todo un segmento de la actividad artística femenina.

De Mallo a Muro, de Carabias a Laforet, buena parte de las artistas y escritoras que construyen por primera vez un mundo a imagen y semejanza de las mujeres, a caballo entre las generaciones anterior y posterior a la guerra, lo hacen fuera del canon dominante, tergiversándolo para hacerlo propio más que combatiéndolo abiertamente, negociando con él. Desde una ingenuidad pretendida más que real, y que funciona como pasaporte que les permite introducirse en ese canon y modificarlo gracias precisamente a su heterodoxia. La subversión de la iconografía es para ellas un arma más poderosa que la fidelidad a un estilo, y su mejor logro la creación de un tiempo propio, íntimo y colectivo a la vez, racional y vital; y de un espacio en el que los límites entre lo público y lo privado, el interior y el exterior, se rompen. Precisamente aquello por lo que fueron dejadas en un segundo plano por los historiadores y los museos; pero también, reconozcámoslo, por las galeristas, que a partir de Juana Mordó tenían ya en los años setenta un cierto control del mercado del arte.

Una de esas galeristas, Nieves Fernández, tomó la decisión de abrir su galería<sup>60</sup> en aquella Bienal de 1976 –un año después del Año Internacional de la Mujer proclamado por la ONU– capitaneada por Bozal y su equipo de luchadores democráticos, en la que no hubo ninguna mujer. En ella se encumbró a José

Renau como raíz del arte popular realizado en España en los años treinta, y también a los representantes del informalismo –que Fernández empezaría pronto a exponer en su galería–, aquellos artistas que Maruja Mallo había encontrado a su vuelta a España como protagonistas de la cara buena del franquismo.<sup>61</sup> Pero esa es otra cuestión con la que se abre un nuevo periodo, en el que Fernández y otras mujeres galeristas –con María Corral y Carmen Giménez a la cabeza– empezarían a ocupar puestos importantes en el sistema artístico como gestoras culturales, directoras de museos, asesoras de colecciones.<sup>62</sup>

## Notas

1. Maruja Mallo, “Proceso histórico de la forma en las artes plásticas” (1937), *Maruja Mallo*, Losada, Buenos Aires, 1942, p. 32.
2. *Orígenes de la vanguardia española 1920-36*, Galería Multitud, Madrid, 1974.
3. Valeriano Bozal, *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*, Ciencia Nueva, Madrid, 1966, p. 30.
4. *Ibid.*, p. 205.
5. Maruja Mallo, *Arquitecturas*, Librería Clan, Madrid, 1949.
6. Shirley Mangini, *Maruja Mallo and the Spanish Avant-Garde*, Ashgate, Farnham, 2010, p. 198.
7. Maruja Mallo, “Lo popular en la plástica española (a través de mi obra) 1928-1936”, *Maruja Mallo*, op. cit., p. 39.
8. *Vanguardia artística y realidad social 1936-1976*, Gustavo Gili, Barcelona, 1976.
9. Lidia Falcón, *Los derechos civiles de la mujer*, Nereo, Barcelona, 1963.
10. Amparo Moreno, *Mujeres en lucha. El movimiento feminista en España*, Anagrama, Barcelona, 1977.
11. Condesa de Campo Alange, *La secreta guerra de los sexos*, Revista de Occidente, Madrid, 1948. Las citas en este texto son de la segunda edición, 1950.
12. Maria Aurèlia Capmany, *De profesión, mujer*, Plaza & Janés, col. Testigos de España, Barcelona, 1975, p. 8.
13. Al estudio de la construcción de esa retórica en torno a lo que se ha llamado “el ángel del hogar” o la “mística de la feminidad”, se dedican Carmen Martín Gaité en *Usos amorosos de la postguerra española*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1987 y (centrándose ya en el inicio de la sociedad de consumo en los años sesenta) en “La influencia de la publicidad en la mujer”, *Cuadernos para el Diálogo*, número extraordinario dedicado a la mujer, nº 12, 1965, así como Manuel Vázquez Montalbán en *Crónica sentimental de España*, Lumen, Barcelona, 1971.
14. Antonio Negri en *La differenza italiana*, Nottetempo, Roma, 2005, califica esas aportaciones como diferencia (siguiendo a Luisa Muraro) y resistencia.
15. “¡Mujeres a votar!”, *Estampa*, Madrid, 22 de abril de 1933. Una de las mujeres que aparecen en el reportaje, la independentista Polixene Trabudua, recuerda cómo su militancia pública, compartida con su marido, no era incompatible con un trato privado absolutamente machista por parte de este (Miren Llona, *La historia oral, una puerta abierta al pasado de las mujeres*, cdd.emakumeak.org). Hay que recordar cómo Pasionaria, la más célebre oradora de la Segunda República, se construyó una imagen como gran madre de los trabajadores, e incluso tomó su nombre de la piedad religiosa de su primera juventud, cualidades que le ayudaron en su papel público.
16. Asociado al baile español está el asunto de los trajes típicos y las artesanías ligadas al folklore, que comenzaron a estudiarse y coleccionarse. En su difusión tuvieron un importante papel las mujeres, desde las estudiosas de la etnología, enviadas a España por la Hispanic Society a la tienda que Zenobia Campubí tuvo en el periodo de entreguerras en Madrid, al trabajo de la Sección Femenina en la posguerra. Delhy Tejero fue, antes y después de la guerra, la mejor pintora de tipos femeninos folklóricos, mientras que la bailarina Elvira Lucena realizaría en la posguerra vestidos y telas inspirados en ellos, dirigidos ya a la clientela de alta costura.
17. Margarita Nelken, “Cartas de Madrid”, *Hermes. Revista del País Vasco*, nº 36, 30 de marzo de 1919. Nelken recoge en este artículo el cambio favorable al feminismo que supuso la Primera Guerra Mundial.
18. Gregorio Marañón, *Tres ensayos sobre la vida sexual*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1926, p. 111. El libro fue el mayor éxito de la editorial, en 1934 llevaba seis reediciones. Su crítica al trabajo de la mujer aún colea en *La antifemina*, Barcelona, Editora Nacional, 1977, un fotolibro de María Aurèlia Capmany y Colita dedicado a todo el espectro femenino ignorado por Marañón.
19. Josep Casamartina, (ed.), *Ángeles Santos. Un mundo insólito en Valladolid*, Fundación Patio Herreriano, Valladolid, 2003, p. 46.
20. Marañón, op.cit, pp. 130-131.
21. Ramón Gómez de la Serna, “Maruja Mallo”, en *Maruja Mallo*, op.cit, p. 8.
22. Citado por Luisa Carnés, “En torno al magnífico caso de Ángeles Santos”, en *Crónica*, Madrid, 23 de noviembre de 1930. Reproducido en Casamartina, op.cit., pp. 257-260.
23. Ramón Gómez de la Serna, “La genial pintora Ángeles Santos incomunicada en un sanatorio”, *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1 de abril de 1930.
24. Citado por la Condesa de Campo Alange en la segunda edición de su libro *La secreta guerra de los sexos*, op. cit., p. 20. Se trata de unas glosas que Eugenio d’Ors dedicó a dicho libro, titulándolas *La secreta paz de los sexos*.
25. Juan Ramón Jiménez, *Antología poética*, selección y prólogo de Soledad González Ródenas, Diario Público, Madrid, 2010, p. 24.
26. José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética* (1925), Espasa-Calpe, col. Austral, Madrid, 1996, p. 76.

27. Mangini, op. cit., p. 76.
28. Manuel Abril, "Maruja Mallo", *Revista de Occidente*, Madrid, julio de 1928, citado en Francisco Javier Pérez Rojas, *La ciudad placentera. De la verbena al cabaret*, catálogo de exposición, Museo del siglo XIX, Valencia, 2003, p. 120.
29. Virginia Woolf, *Tres guineas* (1938), Lumen, Barcelona, 1980.
30. Soledad Fernández Utrera, *Visiones de estereoscopio. Paradigma de hibridación en el arte y la narrativa de la vanguardia española*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 2001.
31. Marshall McLuhan, *The Mechanical Bride. Folklore of the Industrial Man*, The Vanguard Press, Nueva York, 1951.
32. Mangini, op.cit., pp. 142-143.
33. Celia Valiente Fernández, "En ausencia de un movimiento social organizado: La protesta feminista durante el primer franquismo", *VII Encuentro de investigadores sobre el franquismo*, Santiago de Compostela, 2009, <http://investigadoresfranquismo.com/pdf/comunicacions/mesa5/valiente.pdf>
34. Shirley Mangini, *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Península, Barcelona, 2001.
35. Ortega y Gasset, op. cit., p. 170.
36. Miguel Cabañas Bravo, "Margarita Nelken. Una mujer ante el arte", *VIII Jornadas de Arte. La mujer en el arte español*, CSIC, 1997.
37. Álvaro Ribagorda, "El Comité Hispano-Inglés y la Sociedad de Cursos y Conferencias de la Residencia de Estudiantes (1923-1936)", *Cuadernos de historia contemporánea*, nº 30, 2008.
38. Maruja Mallo, *Maruja Mallo*, op.cit.
39. Javier Herrera, "A la sombra de Luis Buñuel. Tota Cuevas de Vera –condesa, surrealista y comunista– a través de un epistolario inédito (1934-1936)", *El maquinista de la generación*, nº 17, Málaga, 2009.
40. Raquel Vázquez Ramil, "La Institución Libre de Enseñanza y la educación de la mujer en España: la Residencia de Señoritas (1915-1936)", tesis doctoral, A Coruña, 2001, [http://webs.uvigo.es/pmayobre/textos/raquel\\_vazquez\\_ramil/capit\\_5\\_actividades\\_organizacion\\_interna\\_y\\_contactos.doc](http://webs.uvigo.es/pmayobre/textos/raquel_vazquez_ramil/capit_5_actividades_organizacion_interna_y_contactos.doc)
41. Los datos sobre ella proceden de artículos periodísticos, especialmente los artículos que Mercedes Fórmica escribió, proponiendo que fuera nombrada académica o condecorada, "La señora doña María Luisa Caturla, investigadora", *Blanco y Negro*, 7 de junio de 1958 y "Doña María Luisa Caturla. La Gran Cruz del Mérito de Alfonso X el Sabio y la Academia de Bellas Artes", *ABC*, 24 de marzo de 1968. Y de conversaciones con sus nietos, Pablo del Val y Jaime del Val, en julio de 2011.
42. Pese a que es uno de los principales palacetes con jardín de los que quedan en la Castellana y fue construido por un arquitecto alemán, Alfred Breslauer, no se menciona ni en la prensa de la época ni en las guías de arquitectura. Hoy es sede de Paribas, en la calle Hermanos Bécquer. Alfred Breslauer, Wilhelm von Bode, Hermann Schmitz, *Alfred Breslauer; ausgeführte Bauten, 1897-1927*, Julius Bard, Berlín, 1927.
43. En 1919 Nelken crearía una Casa de los Niños para hijos de mujeres trabajadoras. La Gran Guerra fue un momento de gran actividad para las mujeres y sus derechos, también para las españolas.
44. Según Eugenio d'Ors también con Keyserling: "[Kocherthaler] que ha conducido sus peregrinaciones a la escuela de sabiduría de Darmstadt", en *Blanco y Negro*, sección "Gran mundo. Crónica de la semana. Ecos varios de sociedad", bajo el seudónimo de Un ingenio de esta corte, Madrid, 7 de marzo de 1926.
45. María Luisa Caturla, *Arte de épocas inciertas*, Revista de Occidente, Madrid, 1944.
46. Op.cit., p. 13.
47. Op.cit., p. 17.
48. Gregorio Morán en *El maestro en el erial. Ortega y Gasset y la cultura del franquismo*, Tusquets, Barcelona, 1998, la cita como interlocutora para cuestiones artísticas del filósofo. Tanto Alfonso Reyes como Juan Ramón Jiménez se hacen eco de una relación no solo intelectual entre ellos, a diferencia de lo que sostiene el hijo y biógrafo de Ortega.
49. Agradezco esta información a Pablo del Val y a Jaime del Val, un artículo sobre la casa de Caturla que se reprodujo en *Y, revista para la mujer*, publicación falangista, en 1941.
50. María Luisa Caturla, "La Verónica. Vida de un tema y su transformación por El Greco", *Revista de Occidente*, Madrid, 1944; posteriormente le dedicaría al tema otro artículo en 1965.
51. Op. cit., p. 120.
52. María Antonia García de León, *Herederas y Heridas. Sobre las élites profesionales femeninas*, Cátedra, Colección Feminismos, Universitat de València, Madrid, 2002.
53. Carmen Martín Gaité, *Desde la ventana*, Espasa-Calpe, Madrid, 1987, p. 212.
54. Condesa de Campo Alange, *La poética ingenuidad de Pepi Sánchez*, Ateneo, Madrid, 1958.
55. Condesa de Campo Alange, *De Altamira a Hollywood. Metamorfosis del arte*, Revista de Occidente, Madrid, 1953.
56. Condesa de Campo Alange, *La flecha y la esponja*, Arión, Madrid, 1959.
57. Carmen Laforet, *La mujer nueva*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1956.
58. Citado por Roger Chartier, "Sociabilidad femenina y espacio público" en *Entre poder y placer. Cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*, Cátedra, Madrid, 2000, p. 201.
59. Mangini, op. cit., p. 175.
60. Esther Sánchez, "José López Albaladejo. 'La democracia recuperó el color de la pintura'", *El País*, extra IFEMA, 18 de noviembre de 2011, p. 3.
61. Mangini, op. cit., p. 198.
62. La galería Grupo 15, inaugurada en 1971, tuvo como directores a María Corral, Carmen Giménez y José Ayllón.

## Documentos

---

01

Maruja Mallo: "Lo popular en la plástica española. (A través de mi obra) 1928-1936"; *Maruja Mallo*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1942.

---

02

José Francés: "Palabras en la sala de Ángeles Santos"; *La Esfera*, Madrid, 1 de noviembre de 1930.

---

03

Josefina Carabias: "¡Mujeres, a votar!"; *Estampa*, Madrid, 22 de abril de 1933. [Extracto].

---

04

María Luisa Caturla: "Complacencia en el equívoco" (capítulo introductorio), *Arte de épocas inciertas*, Revista de Occidente, Madrid, 1944. [Extracto].

---

05

Condesa de Campo Alange: "Egoísmo productivo"; *La secreta guerra de los sexos* (1948), Revista de Occidente, Madrid, segunda edición 1950.

---

06

Ana Moix: "Érase una vez... El cuento infantil desde los años 40"; *Vindicación feminista*, nº 5, Barcelona, 1 de noviembre de 1976. [Extracto].

---

07

Tarjeta de invitación de la exposición *Etnografía (Pinturas '73)* de Eulàlia Grau, La Sala Vinçon, Barcelona, 1973.

---

08

Catálogo de la exposición *Etnografía 2* de Eulàlia Grau, Galería Buades, Madrid, noviembre 1974.

---

09

Alexandre Cirici: "Eulàlia Grau o la descodificació del caos"; *Imagen y Sonido*, nº 130, Barcelona, abril 1974.

---



---

10

Cartel de la exposición *Eulàlia (Pinturas 1975)* "La cultura de la muerte", Studio Levi, Madrid, 1976.

---

11

Documentos y fotografías de la acción de Paz Muro: *La burra cargada de medallas*, en La Photogalería y calles de alrededor, Madrid, 1975.

---

12

Maria Aurèlia Capmany/Colita: *Antifèmina*, Editora Nacional, Madrid, 1977. [Extracto].

---

Haraja Ha

# MARUJA MALLO

59 GRABADOS EN NEGRO Y 9 LAMINAS EN COLOR

1928 - 1942

ESTUDIO PRELIMINAR

POR

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA



EDITORIAL LOSADA, S. A.  
BUENOS AIRES



DIBUJO. 1929

## LO POPULAR EN LA PLÁSTICA ESPAÑOLA

(A TRAVÉS DE MI OBRA) 1928 - 1936

*Conferencia de Marija Mallo en la Sociedad "Amigos del Arte" de Montevideo, en julio de 1937.*

Mi plástica es un proceso que evoluciona constantemente, es un desenvolvimiento dinámico en la forma y en el contenido. Arranca del arte popular español, que es la verdadera tradición de mi patria.

Lo popular en España es la afirmación permanente de lo nacional; es a la vez lo más universal, lo más elevado y lo más construido.

Realizo mi primera exposición en Madrid en los salones de la "Revista de Occidente", en mayo de 1928. Suma la labor que presento diez cuadros y treinta estampas. Lo que más me sorprende en estos momentos está presente en mi producción: era la calle. Lo que más me atraía era lo popular. La multiplicidad de seres y cosas.

El arte popular es la representación lírica de la fuerza

creadora del hombre, del poder de edificación del pueblo que construye cosas de proporciones, formas y colores inventados: creaciones mágicas de medidas exactas.

Las fiestas populares en España son manifestaciones que giran con el año. Son una revelación pagana y expresan las discordias con el orden existente. En el arte popular, están las alternativas de España, las batallas de las dos corrientes contrarias y decisivas: el monstruo y la tragedia frente al hombre y al poder.

En las fiestas y ferias populares, año nuevo, carnaval, verbenas y navidades, está grabado el impulso creador, la edificación consciente del pueblo. Son la afirmación vital contra el fantasma.

En estas fechas conmemorativas se reúnen las muchedumbres callejeras. El pueblo toma como pretexto la mitología y los santos para divertirse colectivamente. No siente por lo eclesiástico veneración alguna, sino que hace parodias de orden celeste y de las jerarquías demoníacas disfrazándose

con los elementos y atributos de los seres divinos y satánicos. Reproduce paraísos gloriosos y grutas infernales.

Nada extraño es en la verbena ver a los ángeles cabalgar sobre un cerdo o guiar los automóviles de los carruseles. Con frecuencia cruzan precipitadamente las plazas del brazo de los soldados o corren perseguidos por los carabineros.

Los ángeles de las verbenas llevan coronas, alas y mantones de papel, beben cerveza y limonada y lanzan matasuegras a la cara de los frailes que se pasean entre las multitudes y se columpian en las barcas.

Al mismo tiempo que el demonio pasa espantado en un coche de punto, los sacerdotes tolean en las barracas y giran en las norias. Asimismo vemos en estos ritos o manifestaciones populares cómo están representados satíricamente los nobles y el ejército. Aparecen agigantados burlescamente reyes, nobles, burgueses, toreros, boxeadores y manolas. Todos estos personajes tienen presencia grotesca, realidad de fantoches. Se pasean por las calles verbeneras entre la creación del pueblo que construye carruseles y norias giratorias, barracas astronómicas, palmas, pitos, molinillos de viento, zambombas, guitarras y espantajos prodigiosos.

Reyes, magistrados, militares, presiden las verbenas con proporciones gigantescas, desmesuradas, de presencia terrible y grotesca, sosteniendo entre las manos trompetas y flautas de cartón.

Los burgueses se pasean rebosantes en los coches. Los toreros sienten terror ante un toro de cartón. El boxeador quedó vencido por una apuesta de perra chica y las manolas son ridículas y desgarbadas.

En el Pin-Pan-Pum, los generales, las latas de tomates vacías, los moros, las bombillas fundidas y sor María giran alrededor de castillos y palacios haciendo de blanco a las escopetas de los marineros.

Por cinco céntimos, en el telescopio de cartón se hallan al alcance de nuestras manos los planetas y las constelaciones.

Todo el espacio está repleto de gentes diferentes y cosas diversas.

Toda la atmósfera está cargada de sorpresas mágicas y mensajes.

Entre la rotación de las norias, barracas y carruseles, bajo un cielo de fuegos artificiales, cohetes y bengalas, el pueblo vive en una constante creación formal y verbal, en una desbordante alegría, en la espléndida fabricación de cosas totales y múltiples: astros, cometas y pájaros, peces y rocas, caballos y flores, trenes, aeroplanos y barcos, flautas, trompetas, cencerros, hortensias, geráneos, sandías y melones. Entre tal universo, en estos paraísos callejeros, entre las muchedumbres luminosas surge la controversia representada en los sucesivos cambios de expresión; en la improvisación del mascarón y la guitarra, el toro y el fantasma, el esperpento y la paloma.

Así eran las fiestas y ferias populares que se realizaban en las calles céntricas y en los alrededores de la capital. ¡Madrid, capital de la gloria, centro de España! La irreverencia

y la gracia, el sarcasmo y la creación de una sociedad que asciende y se enfrenta a la sociedad dominante convirtiéndola y representándola en un mundo de fantasmas y muñecos. En una verbena.

El pueblo de Madrid se reúne en estas fechas conmemorativas entremezclándose con las multitudes cercanas de la capital que llegan cargadas de ramos, juguetes, almendras, carracas, palmas, jarras, botijos, esteras, cestos, muebles de junco, mazapanes, contruidos con las tierras, los vegetales y la gracia de los pueblos de Alcalá, Ávila, Toledo, Colmenar, Cuenca y Tarancón.

Completan la labor que presento, los temas populares, los aeroplanos, los barcos, los trenes, las figuras y elementos de deporte y campo, el cine, las máquinas y maniqués.

A los cuadros analizados sigue la serie de "Estampas". Las "Estampas Populares" enlazan con las ferias y fiestas. Son agrupaciones de cosas diversas y objetos diferentes, narraciones líricas que asocian elementos distantes, contienen balcones al mar, tabernas, colmados, pasos a nivel, otras representan sacerdotes, toreros y manolas burlescos, pertenecientes al mundo grotesco de las manifestaciones populares.

Las "Estampas Deportivas" son una prolongación de los cuadros que llevan este mismo tema; el ideal físico que encontramos por las playas y los campos de deporte. Esta humanidad serena y triunfante en la naturaleza, en el juego y el combate contrasta con las "Estampas de Máquinas y Maniqués", evocadoras de la época romántica, sátiras alusivas a presencias anacrónicas, caballeros y damas en crisis, desteñidos, protegidos por una atmósfera de naftalina y recetas medicinales, que aparecen en los palcos de la ópera y en los salones o yacen olvidados en los invernaderos de las provincias.

Estos interiores lúgubres, habitados por damas y caballeros de cuerpos incompletos, sostenidos por armaduras de ortopedia, vestidos siempre de etiqueta, auxiliados por pelucas postizas y dientes artificiales, estos personajes apollados de gestos lánguidos, siempre en interiores sordidos y nunca en las azoteas, han sido desplazados ya por los maniqués de cera que se consumen enjaulados en las vitrinas de los escaparates lejos de la luz solar, rodeados de agónicas lunas, ojos de cristal, rosas, violines, golondrinas, mantos, sombreros, guantes de luto y antifaces; naturalezas muertas, realidad ilusionista iluminada por faroles de gas, alumbrada por lámparas de acetileno. Maniqués que encontramos en todas las ciudades aturdidos por la aparición de la velocidad, sobresaltados por las máquinas.

Las "Estampas Cinemáticas" son sensaciones visuales, la simultaneidad producida por el dinamismo callejero. Las plazas azotadas por el terror, los mecanismos asociados y discordantes, los seres, las máquinas, los rascacielos, los anuncios luminosos, se superponen precipitadamente entremezclándose con los sucesos siniestros de la vida diaria de las ciudades.

"Dibujos de 1929", "Figuras de Guñol" y "Colorín Colorete". Suman veintidós dibujos y viñetas. Pertenecen a los temas populares.

★

En mayo de 1932 realizo mi segunda exposición en París, "Galerie Pierre". Dieciséis cuadros forman la serie que contiene "Cloacas" y "Campanarios", plástica que ha surgido de los arrabales y de las afueras de Madrid.

En estos momentos me impresionaba la naturaleza eliminando las basuras, la tierra incendiada y encharcada. Las cloacas empujadas por los vientos. Los campanarios atropellados por los temporales. El mundo de las cosas que forman, con que frecuentemente tropezaba por las estaciones de circunvalación es la base fundamental del contenido de la labor de aquel momento.

Sobre el suelo agrietado se levanta una aureola de escombros. En estos panoramas desolados, la presencia del hombre aparece en las huellas, en los trajes, en los esqueletos y en los muertos. Esta presencia humana de realidad fantasmal que surge en medio del torbellino de las basuras, se suma a las piedras sacudidas, a los espacios cubiertos de ceniza, a las superficies inundadas por el lègamo, habitadas por los vegetales más ásperos y explorada por los animales más agresivos. A esta naturaleza terrestre, a estos campos derrotados se asocian los templos derrumbados, las imágenes destruidas, los trajes eclesiásticos agónicos, las máquinas y las armas en ruinas.

Por los lugares arrasados sembrados de fósiles y excrementos encontraba las huellas impresas en el barro estampadas en los vegetales desterrados.

En los terrenos abrasados de montañas calizas y hoyos de carbón están clavados los espantapájaros, los espantapájaros anatomías de clavos y estacas que ostentan por cabeza orinales y escobas. Estas patéticas armaduras de empaque funesto sostienen vestimentas civiles deshabitadas, trajes clericales vacíos; los harapos hinchados y desgarrados por los vientos.

Cerca de los parajes derrotados están las construcciones derruidas, los antros de fósiles. Sobre las piedras húmedas se desarticula la armonía de los esqueletos entre la descomposición de los barriles y guitarras. Los mapas manchados se desgajan. Bajo una perspectiva de arcos y telarañas, el galope del mar empuja las bodegas.

En la boca de los pantanos se desforman los cuerpos de los decapitados, sobre la tierra humeante, tierra donde se secan las zarzas y mueren las setas; pero donde florecen los excrementos y triunfan las basuras.

Del estiércol petrificado brotan los cardos sosteniendo residuos de mitras, chisteras y andrajos. Las hojas fecales y retorcidas emigran al interior de los zapatos desvencijados, se detienen al borde de las huellas abiertas en el lodo. Los cauces arrastran las setas y las zarzas sin rumbo.

Al mismo tiempo que las cenizas contradicen la agresivi-

dad de los lagartos que revientan en el polvo, los sapos estallan en las tinieblas cenagosas. El presagio del cuervo es víctima de las sacudidas eléctricas.

Entre las superficies cargadas de elementos despreciados y vagabundos, se levantan las levitas espectrales rociadas de colillas. Las sotanas patean los techos moribundas, rodeadas de calaveras de burros.

En las arenas movedizas yacen las máquinas y las latas destrozadas, salpicadas de espinas de pescado y huesos de gallina, entremezcladas a las cavernas de cáscaras que oscilan vacilantes, asociadas a las arañas y culebras que explotan en las letrinas. En la tierra están clavadas las espadas y los cuchillos.

Todo está calcinado y mordido por el azufre. Todas las cosas están oxidadas y mohosas. En la naturaleza coexistente de esta realidad sin existencia velan las sotanas y las levitas, gloria de los estropajos.

Semejantes a las cloacas son los campanarios a los que conducen las escaleras tenebrosas, las cadenas y los garfios. Los lúgubres y desvencijados campanarios, atolladeros de fantasmas anacrónicos y roperos de espantajos donde los suelos están sembrados de palmas y coronas pisoteadas. En los muros, las mismas manos que formaron la cruz con sangre han impreso sus huellas.

En los tétricos desvanes, las coronas deformadas alternan con las astas, los rabos y las escobas, aureolas de las imágenes supraterrrestres que muestran sus desnudos relleños de aserrín sostenidos por alambres quebrados, cuerpos que han sido venerados en otras fechas en los altares y que se entrecruzan a las alcayatas oxidadas y a los mantos que penden de las paredes resquebrajadas.

En los interiores corroídos y solitarios se acaban los elementos de las representaciones místicas entre las piedras gastadas cubiertas de telaraña, entre las maderas que se consumen deshechas por la polilla, habitadas por las ratas, anuncio de las cosas sin destino.

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

★

Esta afirmación combativa expresada en las dos exposiciones mencionadas se transforma en su contraria. Así como en los temas populares, entre los múltiples seres y cosas, en las ferias y fiestas populares surge la irreveren-

cia y la parodia ante las jerarquías celestes e infernales y el sarcasmo ante el orden existente. Así como la descomposición de los templos y la derrota de las cloacas establecidas.

Esta manifestación destructora se transforma en el deseo de edificación, en el anhelo de llegar a construir de nuevo ese conjunto de cosas que responde a la materialidad y conciencia universal, así como el ansia de hallar un nuevo lenguaje formal para representar la realidad con la que nos sentimos íntimamente solidarios.

Mi pintura de caballete se ha dirigido al escenario, al muro. Se ha incorporado a la cerámica, es decir a tomar parte integrante en la arquitectura y en la labor colectiva. Si el origen de la expresión es la plástica, el origen de la pintura es la decoración.

"Arquitecturas minerales y vegetales", "Construcciones rurales", "Plástica escenográfica" y "Cerámicas" es el conjunto diverso que compone esta exposición, organizada por "Amigos de las artes nuevas" (Madrid, mayo 1936).

La naturaleza es lo que comienza a atraerme: hallar un nuevo orden. El orden es la arquitectura íntima de la naturaleza y del hombre, la matemática viviente del esqueleto. En la naturaleza clarividente y misteriosa, espontánea y construida, desprovista de fantasmas anacrónicos, analizo la estructura de los minerales y vegetales, la diversidad de formas cristalinas y biológicas sintetizadas en un orden numérico y geométrico; en un orden viviente y universal. Al mismo tiempo que me atrae la construcción mágica de los minerales y vegetales siento la necesidad de hallar un nuevo idioma plástico para expresar este mensaje latente e inédito que me sorprende en la naturaleza, que aparece en la realidad triunfante de las redes y de las hoces.

"Arquitecturas minerales y vegetales" son doce óleos que representan piedras y frutas, anatomías líricas sobre tierras aradas recolectadas o agrestes, son el comienzo de la obra empezada a fines de 1932. Siguen a éstos, dieciséis dibujos: "Construcciones rurales" o hallazgos de mis exploraciones a los campos de Castilla, donde encuentro materias y formas eternas, nuevas realidades, nuevas fisonomías humanas; bases y signos centrales o principios fundamentales para ir construyendo nuestro fin; una nueva realidad que irá creando un orden plástico inédito. La integración del fondo y la forma, la Unidad.

En el suelo de España los pueblos de mar y tierra dialogan con los astros, colaboran con las constelaciones. Pueblos de España dominadores de mar, tierra y aire, héroes en la naturaleza, edificadores de ciudades. En los campos de labor las tierras aradas, sembradas, recolectadas, son manifestaciones que giran con el año como esfera de instrumentos de trabajo.

Las faenas, las noches y los días, compenetración de arados y lunas, soles y hoces, graneros y estrellas. Campos agostados y deshechos por las heladas donde el pan, el

vino, el aceite se desbordan hasta las ciudades y se extienden hasta el mar. Las espigas brotan palpitantes por la mano del hombre, los viñedos estallan por todas partes por la mano del hombre, los olivos invaden los espacios por la mano del hombre; manos que tejen, modelan, construyen, heroicas en la naturaleza, edificadoras de ciudades.

Por las sobrias llanuras de Castilla sobre las eras y las huertas, cerca de los trillos y las norias están las creaciones campesinas, los graneros y las chozas que encierran las cosechas y las semillas; las edificaciones populares o que con frecuencia se encuentran por los caminos, los pozos y los hornos, el agua y el fuego, anatomías de estas arquitecturas rurales.

Los molinos y las bodegas, los establos y las cuadras, solidarios del trigo, las vides, los rebaños y los ganados, hermanos de estas construcciones de minerales y vegetales, naturaleza transformada por la magia del hombre en creaciones formales, en cuerpos inventados, como los diversos instrumentos de labor y los múltiples utensilios: arados, palas, azadas, hoces, guadañas, rastrillos, horquillas, rodillos, jarras, botijos, carros, muebles y esteras, creaciones de acuerdo con una realidad viviente. Pueblos que he llevado al plano, a mis dibujos de composiciones armónicas, a abstracciones vivientes, a construcciones animadas. Dibujos que originan una plástica escenográfica ante la íntima necesidad de llevar de lo estático a lo dinámico estas naturalezas y estas arquitecturas humanizadas que van del plano al espacio a tomar cuerpo y acción, para un teatro de expresión popular que realizo con materias vivas.

Trabajos manuales que incorporo al escenario, materia de minerales, vegetales y animales, trasplantadas a mis telones en forma de astros y estrellas, sobre tierras verticales o superficies arenosas.

Tierra, arena, paja, juncos, corchos, materias cristalizadas en estructuras planetarias adheridas a llanuras y cerros.

Espacios de matorrales, espartales y rastrojos.

Troncos, virutas, aserrín, cereales, hortalizas, retamas, esparto, lana, y arpillera transformados en cuerpos humanos; la naturaleza y los pueblos expresando un contenido que encauzo en un teatro integral, donde la escenografía es creación y ciencia arquitectural, con escenarios de una conciencia armónica en el espacio, con una consonancia entre cada parte y el todo, compuestos de superficies y cuerpos reales tangibles y sólidos y donde los personajes se mueven en todas direcciones respecto a las seis caras del escenario, dando a la representación vivacidad y fuerza dinámica, sometidos a juegos de luz y agrupaciones escénicas ordenadas. El principio fundamental del teatro es adiestrar el cuerpo humano convirtiéndolo en un instrumento de la creación escénica. Empleo el cuerpo humano como esqueleto mecánico para mis arquitecturas escultóricas, que se moverán relacionándose con la unidad dinámica

escenográfica. La entrada de un personaje en escena es para mí la presencia de un cuerpo con la forma, color y materia que le corresponde y estará en relación con la organización total escenográfica, llevando cada personaje su máscara propia, fija o móvil, siendo los elementos restantes giratorios o estáticos. Todo reducido a una expresión simple, inmediata y esencial.

Las veinte "Cerámicas" presentadas son armonías circulares, composiciones ornamentales que representan la naturaleza que con más frecuencia encuentro por las tierras de España. El trigo, el olivo, los viñedos; tres vegetales universales.

El toro, el caballo, el carnero, tres animales constantes en el suelo de España; pájaros y peces; vegetales y animales solidarios del trabajo del hombre: elementos que reúno en mi pintura, donde están asociados el caballo y las espigas, el toro y los racimos, las aceitunas y los corderos. Caballo y pan que responden a las tierras ocres de Castilla. Los toros y el vino que surgen en las tierras rojas de Castilla la Nueva y Andalucía. Los carneros y el aceite que brotan en las tierras pardas de Castilla la Vieja y Extremadura, organismos inherentes a los trazados ordenadores de mis "Cerámicas", elementos vitales en consonancias de un rigor dialogante que realizo con formas geométricas y numéricas, es decir, con formas legales y colectivas porque son medibles, reales o concretas.

Redes triangulares, rectangulares, pentagonales sobre círculos son los organismos vivientes mencionados, estructuras vivas ordenadas, realidad recreada donde la ley y el contenido se requieren mutuamente.

Esta presencia y ausencia humana, constante en mi labor, que aparece en los "Temas populares", "Máquinas y maniquis", "Temas cinemáticos", "Cloacas" y "Campanarios", "Naturalezas humanizadas" y "Arquitecturas vivientes", son presencias mágicas que engendran una concepción plástica del hombre; son signos precursores que determinan

formas humanas inéditas de acuerdo con una nueva concepción del universo, universo que reclama un nuevo orden, formas humanas que respondan a la nueva realidad y puedan traducirse en lenguaje.

Así es la evolución de mi pintura, producción que arranca del arte popular del hombre (1928), cuya forma va subterráneamente por debajo de la transformación de mi obra y brota en conjunción con otras realidades. "Sorpresa del trigo" (mayo 1936) es como el prólogo de mi labor sobre los trabajadores de mar y tierra, compenetración de elementos materiales. El trigo, vegetal universal, símbolo de la lucha, mito terrenal. Manifestación de creencia que surge de la severidad y la gracia de las dos Castillas, de mi fe materialista en el triunfo de los peces, en el reinado de la espiga.

Paralelamente al contenido, la plástica evoluciona del realismo objetivo (1928) a la destrucción objetiva (1932). Estas realidades visuales se transforman en realidad subjetiva (1936), en razón ordenadora, razón que cumple la función de reintegrar a la unidad las propiedades plásticas de un cuadro.

La composición improvisada y barroca de las dos primeras exposiciones, se convierte en los dibujos y teatros en precisión armónica, en armonías de un rigor dialogante en las "Cerámicas" cuyos trazados directores son anatomías matemáticas que sirven de andamiaje a la representación, siendo recíprocamente la representación el trazado mismo.

Resultado del proceso biológico de un cuadro son las "Cerámicas" y "Sorpresa del trigo" donde la forma, clarooscuro, color y materia responden a la unidad, unidad que requiere incorporarse a la arquitectura.

MARUJA MALLO.

Buenos Aires, 31 julio 1937.



# SALON DE OTOÑO PALABRAS EN LA SALA DE ANGELES SANTOS



Cabezas

totalitaria de la subconsciencia del artista: ó de predominio de la significación labrada sobre el contenido existencial. Porque yo no creo con usted que esta selección sirva á los expresionistas. Es que se despierta en ella la virulencia de un complejo, según Pierson.

Como me viene.—Maravilloso! (Todo maravilloso!)

Como me viene.—Repugnante! (Todo repugnante!)

VISITANTE PRIMERO.—Es un arte con lenguaje del neoplatón, del psicologista en el arte y la literatura. También son viejas más allá de Chirichís y de Cerdudillo sus obsesiones de suponer equívoco ó equívocamente á todo padre que se está en condiciones de poder resultar con un hijo que de lo de estado real en el diablo de su puerta y en el estado de sus cartapiés ó á todo poeta detenido en Gustavo Adolfo Bécquer. Venga usted en paz con su crítica de sillaca. Me sé de memoria lo de las deformaciones progresivas en la distorsión mental para y la de las deformaciones sistematizadas. Aquí..

Como me viene.—(Todo maravilloso! (Maravilloso!)

Como me viene.—(Repugnante! (Todo repugnante!)



En un cuarto

VISITANTE PRIMERO.—Si son necesarios de cuando en cuando estos reactivos, estos reactivos y ademas contra el comun-cado ambiente artístico español. Pero, ¿cómo que por ahora está este mismo dentro del contexto influyente, en el momento de la difícil digestión de las páginas en papel crudo de la *Revista Nueva* y sus *Delirios*, *Agonías* con vocación juvenil!

Como me viene.—(Maravilloso! (Todo maravilloso!)

Como me viene.—(Repugnante! (Todo repugnante!)

VISITANTE PRIMERO.—Porque fuese notable cómo estamos en presencia de un maestro de estilos y propósitos estéticos. Podría catalogarse cada cuadro con nombres de autores diferentes. Resolón de trandulón. Furgasta de troitas que ya conchieron en modo deshectante al otro lado de Veldrean ó de Terechulón. Desde el bodegón, ceramias al barto, resaca con polvo de labillo de Casio. Y en medio, qué curioso zarabanda de postres, desde profusiones las potestaciones expresionistas del arte, repugnante!

Como me viene.—(Todo repugnante! (Repugnante!)

Como me viene.—(Todo maravilloso! (Maravilloso!)

VISITANTE SEGUNDO.—Hay que preguntarse, ¿cómo más. No son tendencias lo que se está buscando ahora, más que una cierta clase de repugnancia á la *estética*. Fines y medios como un elipsis que como el genio es en el fondo un demostriador que para el que quiera los millores de equilibrios del siglo XIX y el ocaso millón y medio de equilibrios que traza al mundo de hoy en día, me parece estar en presencia de lo que gresca Ladera llama *estética* incoherente de las

Estética  
Ladera de An-  
to Santos



VISITANTE PRIMERO. — ¡Caray, amigos míos! Estas turtas no nos dejan entender. Sepárennos un poco de ellas. Bueno. Como les decía, aquí no hay sino una indignación fatal de tragarse libros y reproducciones gráficas de revistas de arte. Esta señorita no pintaría así si antes de ella no hubieran pintado Cezanne y Chagall, y Zak, y Watteau y Sedlitz, y Max Ussé, y Heinrich Nasse, y Diehl, y Heinrich Campendok, y Fritz Burmann, y Carl Meuse, y Wolheim y Max Beckmann, y...

VISITANTE TERCERO. — ¡Cálmese, amigo mío! Se está usted estropeando la laringe con esos gurganisnos germánicos.

Como de cirios. — ¡Repugnantel! ¡Todo espantoso!

Como de cirios. — ¡Maravillosos! ¡Todo maravillosos!

VISITANTE SEGUNDO. — ¡Sí! ¡Nombrecitos á mí! Mire usted, creéramos que efectivamente estas pinturas, que sólo se parecen unas á otras en lo desagradable de los tonos y lo rebuznado de la fealdad pre-

concebida, respondían á un contagio estético fácil de curar en la edad juvenil de la señorita Santos, si antes también no existiera Freud, el gran revelador de las subconsciencias ajenas, y no se hubieran escrito *Der psychologische und biologische Untergrund des Expressionismus*, de Pfister, y *Grundzüge einer Physiologie und Klinik der psychophysischen Produktivität*, de Jacsch; *Bildnisse der Geisteskrankheiten*, de Prieborn, y las *Reflexiones sobre la inspiración en el arte y en la ciencia*, de Gonzalo Lafont... que también pinta, sepa usted, y si no lo han á usted, lea á Rója, á Moréll, á Nordau, á Jones, á Sígler, á Morgenthauer, á Marciszewski, á Kretschmer, á Lombroso, á Bychowski...



Aldea haciendo música



CORO DE SEÑORS. — ¡Maravillosos! ¡Todo maravillosos! ¡Coro de cirios. — ¡Espantoso! ¡Todo espantoso!

VISITANTE PRIMERO. — ¡Hay que engañarse la naturaleza por medio de la vida, como dice Masdar de Breegell!

VISITANTE SEGUNDO. — ¡Usted sabe lo que es la exteriorización subrepticia del instinto egotístico!

VISITANTE TERCERO. — ¡Cálma, señores, calma!

VISITANTE PRIMERO. — ¡Diga usted algo, hombre...

VISITANTE TERCERO. — ¡Numbidamente! ¡Si no me dejan oírles hablar. Me pasa lo que le está sucediendo á la señorita Santos, que entre uno y otro, los que quieren curarla y los que quieren enloquecerla, se la van á dejar decir lo que ella sienta de verdad. Yo, amigos míos, no conozco esos pintores que usted dice ni he leído esos especialistas en enfermedades mentales y en psicología sexual que usted cita. Yo sólo veo los cuadros de la señorita Santos y salvo un afán indudable por la extravagancia y el mal gusto, encuentro en ella unos dones extraordinarios de pintar. Quien hace ese Bodegón que está al lado de los cuatro mariscos acurrucados que se reparten las facciones de uno, es un colorista admirable. Si no me acusan de hipocritismo, diría que ese Bodegón es algo que no estamos acostumbrados á ver en nuestra pintura del Salobrar del Círculo de Bellas Artes y de las Exposiciones llamadas Nacionales. Quien ha pintado esa muchacha sentada en el centro de una habitación, entre un balcón y un espejo, no es una panacea de bonos pictóricos ni un caso patológico. Es al más al menos que un pintor... que si usted y usted no la estropea y se anima á oír sus hacerlos como á los cerros de los ciegos y de los ciegos hará algo extraordinario y perturbador en la pintura española.



«Jorn de la misma especie»

«Personas alheias»  
Cuadro de Angéles Santos

(Foto Corral)

Como de cirios. — ¡Maravillosos! ¡Todo maravillosos!

CORO DE CIRIOS. — ¡Espantoso! ¡Todo espantoso!

VIA VIE. — ¡Que se va á curar!

JOSÉ FRANCES

## José Francés: "Palabras en la sala de Ángeles Santos", *La Esfera*, Madrid, 1 de noviembre de 1930.

VISITANTE PRIMERO.- Sí. Son necesarios de cuando en cuando estos reactivos, estos revulsivos poderosos contra el ambiente artístico español. Pero, ¡lástima que por ahora esté ello mismo dentro del caotismo influyente, en el momento de la difícil digestión de las páginas en papel *couché* de la *Deutsche Kunst und Dekoration*, deglutidas con voracidad juvenil!

CORO DE SNOBS.- ¡Maravilloso! ¡Todo maravilloso!

CORO DE CIEGOS.- ¡Espantoso! ¡Todo repugnante!

VISITANTE PRIMERO.- Porque fíjense ustedes cómo estamos en presencia de un muestrario de estilos y prejuicios estéticos. Podría catalogarse cada cuadro con nombres de autores diferentes. Residuos de tendencias. Purgantes de teorías que ya cumplieron su misión desinfectante al otro lado de Vicálvaro o de Torreloayón. Desde el bodegón cezanniano al busto, reseco con polvo de ladrillo, de Cossío.

Y en medio, ¡qué curiosa zarabanda de pintores, donde predominan las guturaciones expresionistas del *herr professor*!

CORO DE CIEGOS.- ¡Todo repugnante! ¡Espantoso!

CORO DE SNOBS.- ¡Todo maravilloso! ¡Maravilloso!

VISITANTE SEGUNDO.- Pintura patológica, señor mío. No son teorías estéticas lo que es preciso invocar ahora, sino científicas. Con toda clase de respetos á la señorita Santos y acaso como un elogio –porque como el genio es en el fondo un desequilibrado que para sí quisieran los millones de desequilibrados del siglo XIX y el escaso millón y medio de equilibrados que resta al mundo de 1930–, me parece estar en presencia de lo que nuestro Lafora llama "síntesis inconsciente de las turbulencias de la subconsciencia del artista" o de predominio de la *significación latente* sobre el *contenido manifiesto*. Porque yo no creo con usted que esta señorita copie a los expresionistas. Es que se despierta en ella la "virulencia de un complejo", según Pfister.

CORO DE SNOBS.- ¡Maravilloso! ¡Todo maravilloso!

CORO DE CIEGOS.- ¡Espantoso! ¡Todo repugnante!

VISITANTE PRIMERO.- Es irritante ese inmiscuirse del neurópata, del psicoanalista en el arte y la literatura. También son viejas más allá de Chinchón y de Cercedilla esa obsesión de suponer equizoide ó equizofrénico a todo pintor que no esté en condiciones de poder rivalizar con un fotógrafo de los de escudo real en el dintel de su puerta y en el zócalo de sus cartulinas o á todo poeta detenido en Gustavo Adolfo Bécquer. Déjeme Usted en paz con su crítica de clínica. Me sé de memoria lo de las "incoherencias progresivas en la disgregación mental pura" y la de las deformaciones sistemáticas. Aquí...

CORO DE SNOBS.- ¡Todo maravilloso! ¡Maravilloso!

CORO DE CIEGOS.- ¡Espantoso! ¡Todo repugnante!

VISITANTE PRIMERO.- ¡Caray, amigos míos! Estas turbas no nos dejan entender. Separémonos un poco de ellas. Bueno. Como les decía, aquí no hay sino una indigestión fatal de tragarse libros y reproducciones gráficas de revistas de arte. Esta señorita no pintaría así si antes de ella no hubieran pintado Cezanne y Chagall, y Zak y Waroquier y Sedlacek, y Max Unold, y Heinrich Nauen, y Diehl, y Heinrich Campendok, y Fritz Burmann, y Carl Mense, y Wollheim y Max Beckmann, y...

VISITANTE TERCERO.- ¡Cálmese, amigo mío! Se está usted estropeando la laringe con esos gargarismos germánicos.

CORO DE CIEGOS.- ¡Repugnante! ¡Todo espantoso!

CORO DE SNOBS.- ¡Maravilloso! ¡Todo maravilloso!

VISITANTE SEGUNDO.- ¿Sí? ¿Nombrecitos á mí? Mire usted, creeríamos que efectivamente estas pinturas, que sólo se parecen unas á otras en lo desagradable de los temas y lo rebuscado de la fealdad preconcebida, respondían a un contagio estético fácil de curar en la edad juvenil de la señorita Santos, si antes también no existiera Freud, el gran revelador de las subconsciencias ajenas, y no se hubiera escrito *Der psychologische und biologische Untergrund des Expressionismus*, de Pfister, y *Grundzüge einer physiologic und Klinik der psychophysischen Persolinchkeit*, de Jaensch; *Bildneri der Geisteskranken*, de Prinzhorn, y las *Reflexiones sobre la inspiración en el arte y en la ciencia*, de Gonzalo Lafora..., que también pinta, sépalo usted. Y si no le bastan a usted, lea á Réja, á Morselli, á Nordau, á Jones, á Sadger, á Morgenthaler, á Marcinowski, á Kretschmer, á Lombroso, á Bychowski...

CORO DE SNOBS.- ¡Maravilloso! ¡Todo maravilloso!

CORO DE CIEGOS.- ¡Espantoso! ¡Todo repugnante!

VISITANTE PRIMERO.- ¡Hay que engullirse la naturaleza por medio de la visión, como dice Mauder de Bruegel!

VISITANTE SEGUNDO.- ¿Usted sabe lo que es la exteriorización subrepticia del instinto egoárquico?

VISITANTE TERCERO.- ¡Calma, señores, calma!

VISITANTE PRIMERO.- Diga usted algo, hombre...

VISITANTE TERCERO.- (*Humildemente.*) Si no me dejan ustedes hablar. Me pasa lo que le está sucediendo á la señorita Santos, que entre unos y otros, los que quieren curarla y los que quieren enloquecerla, no la van á dejar decir lo que ella sienta de verdad. Yo, amigos míos, no conozco esos pintores que usted dice ni he leído esos especialistas en enfermedades mentales y en psicología sexual que usted cita. Yo sólo veo los cuadros de la señorita Santos y salvo un afán indudable por la extravagancia y el mal gusto, encuentro en ella unas dotes extraordinarias de pintor. Quien hace ese *Bodegón* que está al lado de los cuatro mascarones acartonados que se reparten las facciones de uno, es un colorista admirable. Si no me acusaran de hiperbólico, diría que ese *Bodegón* es algo que no estamos acostumbrados á ver en nuestra pintura del Saloncete del Círculo de Bellas Artes y de las Exposiciones llamadas Nacionales. Quien ha pintado esa muchacha sentada en el centro de una habitación, entre un balcón y un espejo, no es una parodista de ismos pictóricos ni un caso patológico. Es ni más ni menos que un pintor..., que si usted y usted no la estropean y se acostumbra á oír sin hacerles caso á los coros de los snobs y de los ciegos hará algo extraordinario y perdurable en la pintura española.

CORO DE SNOBS.- ¡Maravilloso! ¡Todo maravilloso!

CORO DE CIEGOS.- ¡Espantoso! ¡Todo repugnante!

UNA VOZ.- ¡Que se va á cerrar!

30 etms.

# Estampa

Revista Gráfica - Paseo de San Vicente, 18 - MADRID

30 etms.

Director  
Propietario:  
*Luis Montiel*

Redactor-jefe:  
*Vicente  
Sanchez Ocaña*



## ¡MUJERES, A VOTAR!

esta es la invitación que hace la República a todas las españolas para que acudan a las urnas e intervengan con sus votos en la administración y en la política del país. Ven usted en las páginas 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 y 11 la interesante información de nuestra colaboradora Josefina Cerabias, que ha recorrido las provincias castellanas y los pueblos del Norte para dar a conocer a nuestros lectores la actitud de las mujeres españolas ante las elecciones de mañana. (Foto Sam.)

# ¡Mujeres, a votar!

Estampa

**N**UESTRA colaboradora Josefina Carabias ha recorrido varias provincias castellanas y numerosos pueblos del Norte para dar a conocer a los lectores de ESTAMPA la actitud de las mujeres españolas ante las contiendas políticas, en las que han sido invitadas a intervenir por la República que les ha concedido el voto. Por primera vez, mañana, las mujeres españolas harán uso del derecho del sufragio. Vean en el reportaje que publicamos a continuación lo que opinan las nuevas electoras.



La preocupación política lleva hoy de inquietud a la mujer. Vean el aspecto del Teatro Calderón, de Valladolid, durante un mitin tradicionalista.

ciendo la mujer por el camino—. Eso que llaman ahora la cuestión social nos trae de cabeza. Casualmente yo iba hoy con prisa, porque a las ocho tenemos las mujeres una junta en la Casa del Pueblo...

—¿Las mujeres?  
—Sí, nosotras solas. Desde que ha venido la República mandamos las mujeres en los pueblos tanto como los hombres. Antes ellos no nos dejaban meter baza en nada, pero ahora, con el papel de que tenemos voto, pues que se han dado cuenta de que nos tienen que dejar manosear.  
—¿Y qué es lo que hacen ustedes?  
—Pues muchas cosas y mejor que ellos, porque



«Lo que más me molesta es que se mezcle la religión con la política» dice a Josefina Carabias, la tesorera de las republicanas de Valladolid, señora viuda de Santelices.

## Mañana acudirán por primera vez a las urnas las mujeres españolas

A dos kilómetros de un pueblito de la provincia de Avila encontramos una mujer que caminaba detrás de un borrico cargado de leña. Al vernos parados en medio de la carretera se detuvo y se dirigió a nosotros con aire jovial.  
—¿Qué les pasa a ustedes? En qué día que se les ha estropeado el automóvil. Vaya, el mío no marra...  
La mujer era simpática, y después de haberse pasado la tarde sola en el campo haciendo leña, tenía ganas de conversación.  
—El señor cree que yo les puedo ayudar en algo —continué—, aquí estoy pa todo lo que gusten de mandar, y si la señorita tiene prisa por llegar al pueblo, yo no puedo hacer más que dejar aquí la leña y llevarla en el burro.  
—No..., díjelo..., esto va a ser cosa de poco tiempo...  
—¿Y eso qué importa! La señorita se viene conmigo en el burro y luego, si el chouffe arregla eso pronto y nos alaja, pos con amosarse otra vez en el auto..., lo arreglo.  
Tal acento de sinceridad puso la pobre mujer en sus palabras que me hizo aceptar, con la condición de que no descargara la leña. Yo iba con ella caminando detrás del burro.  
—Este pueblo está muy revolucionado—me iba di-



Las normalistas valladoleñas, a pesar de sus pocos años, no sienten simpatía por los gustos de izquierda.

*ARTE de EPOCAS*  
**INCIERTAS**

*Por*

*MARIA LUISA CATURLA*

---

---

*Revista de Occidente*  
\* \* *Madrid* \* \*

## COMPLACENCIA EN EL EQUIVOCO

PUNTO de partida de estas reflexiones fué el Arte de la hora en que surgieron. Las transcribiré tal y como se presentaron en la contemplación de las obras artísticas de hará unos quince años. Irá viéndose, a través de ellas, cómo en casi todo producto formal de una época aún muy próxima a nosotros desaparecen las demarcaciones, se suprimen barreras y diques, tiende el esfuerzo artístico, no a precisar, sino a confundir.

En aquellos decenios primeros de nuestro siglo xx, el Arte, a lo delimitado, prefiere lo fluctuante; a lo firmemente asentado, lo huidizo e inseguro; evita a las formas artísticas la clara expresión de su funcional cometido y cultiva una extraña *complacencia en el equívoco*.

Esta insalubre complacencia ha venido siendo obligado ingrediente del Arte todo de nuestro siglo, y casi me atrevería a decir que la clave para penetrar en su arcano y desconcertante ser. Forma la esencia de su estilo. Sin esa como delectación en lo equívoco que por algún lado asoma siempre en los productos artísticos, no serían éstos representativos



de su momento, hasta el punto de que entre 1910 y 1930 no se produce obra cabal y neta en ninguna dimensión del Arte que no sea, a la vez, una obra rezagada. Toda la producción espiritual procurará habitar la linde que debiera separar el campo de las realidades comprobadas del ámbito impreciso de la «irresponsable imaginación». Será esencial que pueda efectuarse entre aquéllas y éste un movimiento de vaivén. Con tal de provocar oscilaciones y titubeos, se echará mano de ardidés nunca vistos en el Arte. Este se verá colocado sobre un bisel, viviendo de la tensión de su incómoda postura. Sólo ella impedirá que la muerte inmovilice de manera absoluta las formas artísticas.

• • •

Es la pintura actividad artística cuya flexibilidad permite casi ilimitadas combinaciones de la fantasía. Será, pues, aquella de las Artes plásticas que consiga mejores armadijos y más fácilmente logre el equívoco apetecido.

En los inextricables conglomerados cubistas, debajo de una cosa trasciende ya la presencia de otra. Ninguna es ella misma por entero, sino en parte también la vecina, sin dejar de ser, al propio tiempo, lo que de por sí es. Son las famosas transparencias e «interferencias» del Cubismo uno de los medios por los cuales consigue este arte alcanzar su opción al desconcierto. Hacer transparente una forma es darle sentido equívoco, para que, siendo,

no sea, y así, el Cubismo, que en sus comienzos ya tenía del cristal la dureza y las aristas, además se hace translúcido. Los cuerpos sin diafanidad quedarán en entredicho merced a su colorido gradado. Cuando el Arte aspira a claridad de la forma, busca la asistencia del color que comience y termine con ella. El Impresionismo, al envolver los objetos en luz iridiscente, los había privado de existencia particular. El mundo todo, bajo el pincel impresionista, se volatiliza, se deshace en polvo multicolor, se transforma en bruma luminosa y evanescente. Al Arte denominado ya Cubismo, y que de estado gaseoso pasa a nueva condensación, no retorna, sin embargo, ya el color local que corrobora cuanto cubre. La pintura se hace monocroma, parda o gris, y se vale de gradaciones; pero éstas no son aplicadas a favor de la forma; antes bien, contra ella, y colaborando en hacerla indecisa. El color gradado, cuando se pone al servicio del volumen, acentúa los valores táctiles de la pintura, aumentando su corporeidad y presencia. Pero si su degradación es independiente, y hasta contraria a aquella forma sobre la cual modula, tendrá la virtud de descorporeizarla y contribuirá a su negación. Nuestro «Arte decorativo» ha empleado hasta el hastío y para lo más baladí—en rollos de empapelar paredes o sobre el cartón de las cajas de dulces—esos colores gradados, de por sí indefinidos, puestos para deshacer las cosas que cubren y llevar a ellas la incertidumbre.

**CONDESA DE CAMPO ALANGE**

**LA SECRETA  
GUERRA  
DE LOS SEXOS**

SEGUNDA EDICIÓN



*Revista de Occidente*  
MADRID

## EGOISMO PRODUCTIVO

CUANDO Gauguin abandona a su familia y, lejos de su patria, escucha silenciosamente en su aislamiento el dictado de su espíritu; cuando huye de París, con ese sentimiento tan «rousseauuniano» de asco a la civilización, dejando tras sí cariños y deberes, obedece a un ansia de creación que le impone tiránicamente sus normas.

Si Gauguin hubiera sido lo que se llama un «buen esposo» y un perfecto padre de familia, toda su obra hubiera quedado anulada ante una mesa de *bridge* o asfixiada entre las cuatro paredes de una oficina. Pero Gauguin era un hombre brutal; es decir, sabía imponer su voluntad sin claudicaciones de orden sentimental, y al sentir arder en su sangre la pasión de la forma y del color, busca, guiado por su instinto, el lugar y el ambiente

preciso, capaz de infundirle hasta el máximo el éxtasis de la creación.

Uno de sus biógrafos—Jean Dolent—tiene una bella frase para disculpar al hombre de aquella insensatez social que convirtió a un mediocre empleado de Banca en uno de los pintores más vibrantes y más profundamente misteriosos entre los modernos.

Apartando de sí, bruscamente, todo lo que impedía el libre estallido de su genio, el artista que había en él se refugió *dans la légitime férocité d'un égoïsme productif*.

Y, en efecto, nos damos cuenta de que existe un egoísmo legítimo cuando trae como consecuencia la justificación de una obra; es decir, cuando *es productivo*.

Es evidente que para cualquier obra que el hombre realice necesita de un ambiente especial. Sólo dentro de un medio favorable (que, naturalmente, sólo en parte puede crearse mediante el esfuerzo personal) habrá de producirse su creación; fuera de este medio, quedará inevitablemente fracasada.

Ciertamente que no todos los artistas ni todos los científicos han de verse obligados a

romper bárbaramente con sus deberes familiares o con sus compromisos sociales, pero sí han de ser lo bastante fuertes para situarse en la vida en forma adecuada y saber imponer en torno suyo, a las personas que les rodean, ciertas normas sin las cuales se haría imposible su trabajo de elaboración mental.

Además, ese brusco rompimiento de las relaciones con los seres más próximos, que en Gauguin resulta tan feroz y definitivo, tiene lugar—transitoriamente y en forma velada—en la vida de todo creador. Porque si el varón no rompiera, al menos pasajera, todo lazo humano, si los seres queridos ocuparan sin interrupción la mente del hombre de ciencia o del artista, su obra no tendría probablemente lugar.

Pensando en la mujer, se podría objetar que tal posición psíquica es difícil para ella. Porque indudablemente muchas veces se halla adherida a los seres con tan irrompible trabazón, que desprenderse de ellos es como *desgarrarse*. Pero esta situación sólo transitoriamente se da en ella de forma intensa. (Muchas veces es suficiente, sin embargo, para impedir

en el momento oportuno el desarrollo de unas facultades, y no basta, por otro lado, a llenar toda su vida esta transitoriedad.) De aquí nace con frecuencia un drama íntimo del que apenas tenemos noticias si no es por algunos signos externos de descontento que nos delatan una penosa sensación de vacío.

Pero de tal inclinación genérica se ha querido hacer una ley demasiado rígida, casi implacable. Para proteger una tendencia, se sacrifica sin piedad a toda excepción. Por ello resulta que las excluidas de esa especie de *pasmo maternal*, comentado en otro lugar, sufren un ambiente de asfixia que termina irremediablemente por esterilizar sus mentes. Tal situación me recuerda unas palabras de Ramón y Cajal que podrían, sin más que pensar en la mujer, aplicarse a ella misma y a su singular posición social. El insigne histólogo trata de justificar o de explicarse la infrecuencia con que florece el sabio en nuestro suelo, y alude a ese clima indispensable, a esa laboriosidad previa que, preparando la mente, hace posible en ella el nacimiento de la idea y la revelación del genio. Dice así: «En cada

período nuestros hombres de ciencia fueron escasos, y los genios, como las cumbres más elevadas, surgen solamente en las cordilleras. Para producir un Galileo o un Newton, es preciso una legión de investigadores estimables» (1). Y me pregunto: ¿cuándo y dónde encontramos dentro de la historia esta legión de *investigadoras*?

Por eso, cuando se culpa a la mujer de no haber producido hasta ahora obras de relevante mérito, se olvidan estos factores *externos*, que son, sin embargo, decisivos.

En la vida corriente todo está preparado para que el trabajo del varón rinda el máximo fruto. Todo, incluso una favorable disposición de ánimo, se halla cuidadosamente garantizada.

Cuenta Freud en *Totem y Tabú* que cuando los hombres de algunas tribus salvajes van

(1) En la Exposición Científica celebrada en París en 1946, recuerdo haber leído la siguiente frase, que me impresionó por su exacta sencillez, y cuyo autor no recuerdo: *Dans les champs de l'observation le hasard ne favorise que les esprits préparés*. Con aguda frase formula E. d'Ors esta misma idea: «La invención no es el resultado del estudio; pero es su recompensa. Todo invento es hijo de la casualidad. Ahora que, tales casualidades, únicamente les ocurren a los sabios.»



a la guerra o parten para largas expediciones de caza, las mujeres que permanecen, mientras tanto, solas en el hogar, quedan sometidas a numerosas y serias restricciones, «a las que los mismos salvajes atribuyen una favorable acción a distancia sobre el resultado de la expedición». Según el maestro vienés, no hace falta una gran perspicacia para descubrir en esta costumbre su verdadero móvil. Trata así el hombre de garantizarse la tranquilidad espiritual—economizando fuerzas que le son indispensables para realizar su trabajo—liberándose de preocupaciones, mediante la garantía que ofrece la fidelidad de su mujer a la cual se ve obligado a abandonar.

En la vida actual, dice Freud, «a veces oímos expresar directamente, y sin ninguna motivación psicológica, la idea de que la infidelidad de la mujer pueda anular por completo el trabajo responsable del hombre».

Por eso, el varón ha procurado para sí todo lo que parece ser necesario y hasta conveniente para favorecer el nacimiento espontáneo de la idea en sus horas de meditación. Su trabajo llega a ser *sagrado*, todo el mundo

lo respeta. Además, ha empezado por barrer de su mente las ideas *mezquinas* para que todo en ella tienda a ser *grande*. Se ha garantizado incluso una cómoda desenvoltura social, que le permite, en sus idas y venidas, un fecundo intercambio intelectual. Y por último, parece buscar la garantía de que ninguna idea inquietante perturbe su trabajo introduciéndose secretamente en su espíritu.

En cambio, con la mujer las cosas suceden de muy distinta manera. En primer lugar, *las barreduras* de la mente del hombre han caído de lleno sobre el *vacío* de la vida femenina. Como se piensa que la mujer *nada tiene que hacer*, se considera que bien puede recoger esas pequeñas miserias cotidianas, ya que no se ocupa de cosas más trascendentes (la importancia de estas cosas *sin importancia* está precisamente en quitar el sitio a las cosas verdaderamente importantes). Dentro del hogar, los conflictos domésticos surgen a cada paso. Aparte de las cargas físicas y los deberes morales que entraña la maternidad, mil distintas minucias esperan de la mujer una solución adecuada. Unas veces, se trata solamente

de resolver pequeños problemas alimenticios o culinarios; otras, de atender a la conservación del ajuar familiar—muebles, vestuario—; o bien de asistir como enfermera a la cabecera de la cama de algún miembro de la familia. Si su posición es algo elevada, debe atender también y fomentar las relaciones sociales, contribuyendo así al auge social de la familia. Mediante esta oscura y diaria labor, ella contribuye—sin que en realidad sea reconocido así—a la liberación moral y al sosiego espiritual de su marido, que puede, por esta razón, dedicarse libremente a su trabajo o a su meditación.

En cambio, si una mujer prueba a introducir en su vida de hogar cualquier trabajo de índole intelectual que requiera la soledad y la calma durante algunas horas seguidas, se dará cuenta inmediatamente de las dificultades que obstaculizan su labor. Ni familiares, ni sirvientes, ni amigos sentirán la más ligera comprensión por esta abstracción por la que será, frecuentemente, tildada de *rara*. Todos, alrededor suyo, interrumpirán con los más fútiles motivos su trabajo; pero aun si logra

imponer una disciplina externa, no se habrá librado, en cambio, de todos los pequeños conflictos que quedaron pendientes de su resolución y que asaltarán su memoria con insolencia, esta vez, ¡ay!, de forma irremediable.

Tal situación dió origen a una divertida anécdota, que me fué referida por una de las dos personas en ella citadas. Se trata de dos mujeres de talento. Ambas tienen emprendida una seria labor de investigación y comentan juntas los mil pequeños incidentes que diariamente vienen a desviarlas de su trabajo, distrayendo su imaginación y menguando considerablemente su tiempo dedicado al estudio. Después de lamentarse amargamente sobre las dificultades que los individuos pertenecientes al «sexo débil» encuentran para realizar una obra, una de ellas concluyó exclamando con ironía no exenta, por cierto, de amargura: «¡Hay que desengañarse, amiga mía: a usted y a mí lo que nos haría falta es una buena esposa!»



## DOCUMENTO

## ERASE UNA VEZ...

## La literatura infantil a partir de los años 40

ANA MOIX

EL CUENTO, ESE ETERNO VAGABUNDO  
(tesis, mito y leyenda)

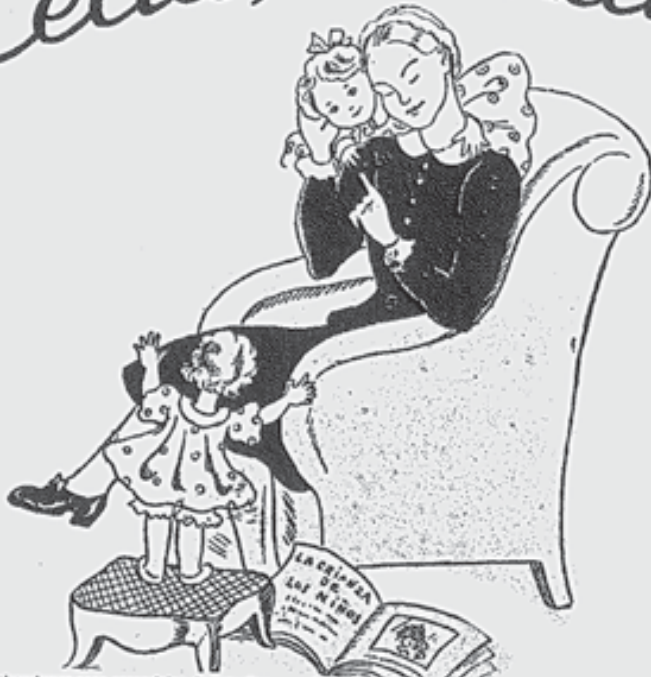
*Puede ser que existan tan cargadas de magia como las palabras de un cuento. —ha escrito Ana M<sup>a</sup> Moix—. He llegado a creer que sólo existen mejor fuera de nosotros, para ser viajeros incógnitos, y pronto han van arrojándose por el espacio. Son las palabras, las almas, las que los reúnen. Desde hace miles de años que llegan a través de las montañas, y duermen en las casas, en los rincones del granero, en el fuego. De paso, como peregrinos. Por un año las viejas, ancianas y nostálgicas, quieren los cuentos, los hacen dormir o leer, se olvidan de dónde nacieron, se olvidan a los trajes y a los contextos de allí donde los recibían. Allí, a lo único donde no se conoce el tren, llegó el cuento caminando. Llegó y se paraba por la noche. Resplandeciente debajo de las alas la cara azules de los niños. A escondidas, pegándose al frío y a las paredes, se despertó. A veces platan, o incienso, o miel, o algas, o mosto. Siempre robando una nostalgia, así su viaje comenzó de vegetación. Con estas palabras (1), se refiere a Ana M<sup>a</sup> Moix al cuento transmitido por tradición oral durante siglos, recopilado más tarde por la literatura y sus traductores y siguen conservando (para bien o para mal según distintas opiniones de psicólogos actuales) los primeros hitos que se leen o se escuchan en la infancia, el ciclo denominado cuento de Antes, hoy en decadencia, pero que forma aún parte de las lecturas de un público infantil que las comparte con las de adultos, o historias del año 2000. Quiérase o no que sus usos se dificultaron o cambiaron (al menos) no hace muchos años por las educadoras al tiempo, por fin, en serio la literatura infantil de sí al niño le interesa, y conviene, más las historias fantásticas o los argumentos con elementos propios de la realidad que lo real. Butler (2), afirma que el cuento es obligatoriamente fantástico, es decir, se trata en oposición con lo cotidiano. Y que el niño no puede vivir en una literatura realista. Martínez Merchán (3), rebate dicho argumento porque se refiere a una generación actualizada al niño. ¿A qué niño se refiere Butler, al campesino de la Edad Media que escuchó el cuento de la bruja de su abuelo? ¿O al de una civilización superindustrializada que vive esa misma historia, reducido a su más pura estructura argumental, expresada en palabras dirigidas al estilo paternalista de Disney, con el mundo de ficción alejándose en las páginas centrales dirigidas, un juguete más entre sus juguetes, un objeto como la pelota o el balón de fútbol, o como? Martínez Merchán, se plantea el sentido de los cuentos infantiles intergeneracionales sobre la sociedad en que se originan, el significado que tienen en dicha sociedad y cómo y qué pierden interés a través de la historia y su evolución económica y política.*

En el seno de una sociedad campesina feudal, el cuento nace como expresión de la concepción del mundo, todo ahí la relación cuantitativa y, en cuanto a su función mediadora, les la familia quien ejemplo tiene base ya que una de las características de esta sociedad primitiva campesina, es la rigida jerarquía familiar, se reduce a la existencia de los trabajos destinados a realizar las mismas cosas la estructura social en que vive, y a la inducción, o imitación, de



Ilustración: María Cruzada de Elena Ferrón. Cada vez que crece una niña, aprende y se va en su mundo nuevo y, de hacer crecer su caso en sus sueños, con eso de convertirse para todo lo vida.

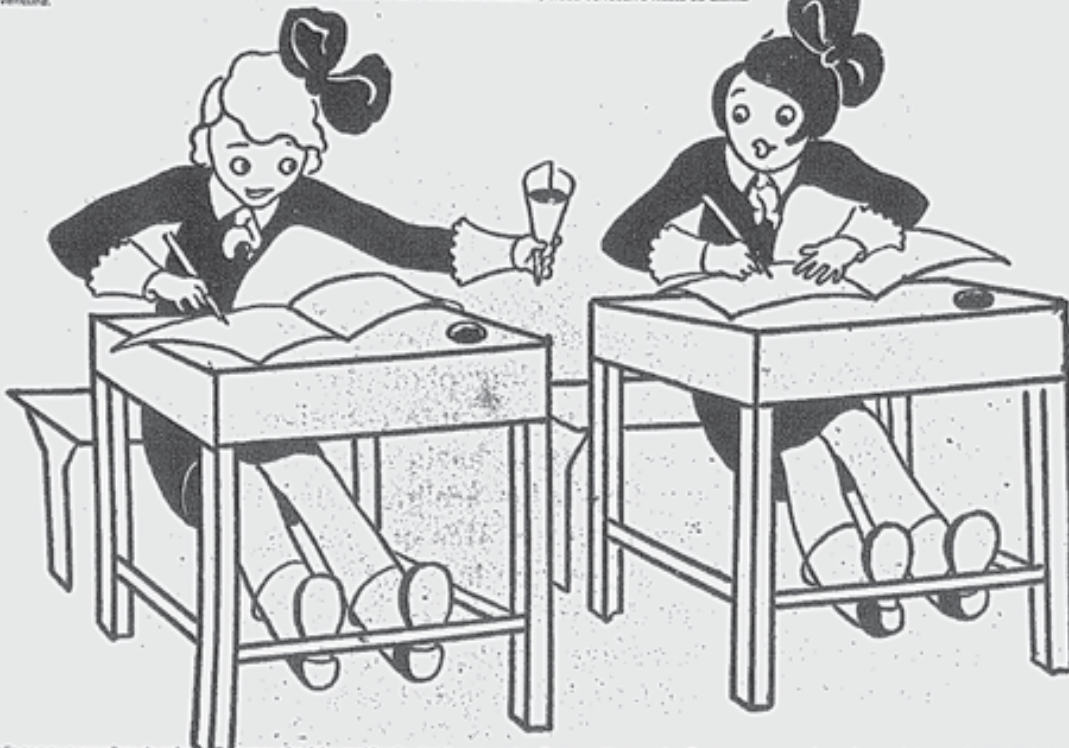
# Celia, madrecita



Debes abandonar esas zarándagas de estudios y venir a cuidar de tus hermanitos, ordena el abuelo a Celia. Decepcionante final en la trayectoria del personaje de Elena Fortún, anticonvencional y nada concesivo hasta su última aventura.



Cuchiflén, el hermano de Celia, protagonista de una de las series de Elena Fortún.



Celia con su compañera de colegio. Tras unos ejercicios espirituales deciden ser santas. Como no tienen padres Perros moros que las maltrata, ni al nacer fueron una joya rara (características que acompañan la vida de santas que les han leído), planean irse a África para gritar a los moros ¡Viva Dios! y que éstos les descaben.

normas de conducta y códigos de valores que rigen su medio. En cuanto a la relación cuento-mito, como medio de transferir una concepción del mundo, Aarne-Thompson, divide las historias de hadas o cuentos maravillosos en varios grupos. Los que se refieren a ritos vegetales en el ciclo de muerte-resurrección, tales como *Capucita Roja*, *Blanca Nieves* o *La Bella Durmiente*; en ellos, la resurrección de la protagonista (mujer) puede proceder de los antiguos ritos celebrados con motivo del resurgimiento de la vegetación en primavera, (en la fiesta rusa del domingo de Pentecostés, una joven se hacía la muerta y otra la devolvía a la vida con un beso). El carácter erótico de la ceremonia está ligado a los ritos en torno a la agricultura, pues se creía que la fertilidad de la tierra estaba en relación con la de la mujer. En un segundo grupo, analiza los cuentos con referencias al regicidio: el extranjero que da muerte al rey y se adueña así de su reino y de su esposa o hija. Según Frazer, el tema gira en torno a la figura de Meni, rey sacerdote que logró su reino matando al antiguo rey y vivía en constante alerta ante la posible llegada de un extranjero que actuará como él lo había hecho. Cabe también, en este tipo de cuentos, la interpretación de Freud: la del parricidio primitivo llevado a cabo en la horda para que los hijos pudieran poseer a las mujeres, siempre bajo el dominio del patriarca. Existen gran cantidad de cuentos cuyo argumento, con más o menos alteraciones, radica en las aventuras de un héroe extranjero que llegado de lejos, acaba matando al rey del lugar y se casa con su esposa. El regicidio, o parricidio, queda generalmente suavizado por los avatares de la aventura o por la acción de elementos aparentemente no humanos, (intervención de brujas, encantamientos, etc.). Un ejemplo de parricidio cruel y sin disimulo alguno es *Juanito el Oso* (español). Algunos antropólogos afirman que en las sociedades neolíticas del derecho a la realeza, se transmitía por línea maternal, lo cual explicaría esa constante del regicidio en el cuento. En cuanto a la figura del extranjero, según Frazer, su prestigio era tal que se creía que los dioses o semidioses nacían de un príncipe o sacerdotisa y de un extranjero. Así mismo, es casi obligatorio, en el cuento, que se someta al extranjero a una serie de pruebas u hazañas, para conseguir casarse con la princesa: una referencia al mito de Hércules y, en algunos casos, a símbolos obviamente sexuales.

En esta sociedad feudal, todos obedecen a alguien: los caballeros, a los reyes y sacerdotes, los campesinos a los caballeros, la mujer al marido, los hijos a los padres. La mujer no puede desempeñar un papel peor. Empezando ya por el hecho de que la casan con el héroe que gana un torneo o da con la solución de algún acertijo (costumbre

primitiva, la mujer es falsa, curiosa hasta morir, (La averiguans. La sale prohibida), es tan hipócrita que, viuda, llora el cadáver del difunto marido teniendo ya otro (La Viuda Fingida, La Matrona de Ereso), es comilona y mentirosa (La mujer Golosa, La mujer que no comía con su marido...), es indiscreta y para evitar sus malos humores el marido tiene siempre una vara dispuesta para el castigo. El sadismo contra la mujer llega al máximo en *Griselidis*, de Perrault, cuento en el que un príncipe que desconfía de la naturaleza femenina, se enamora de una bella pastora y se casa con ella. Pero, a pesar de las muestras de bondad, virtud y demás flojería de su esposa, el príncipe decide someterla a diversas pruebas para comprobar hasta qué grado es capaz de sufrir por su voluntad, prueba de amor femenino según el apuesto príncipe que empieza por privarle de trajes, joyas, sirvientes e incluso de una hija recién nacida a la que encierra en un convento. La dócil Griselidis soporta las torturas que durante 15 años se le ocurren a su marido para demostrar lo buena y comprensiva que es, hasta que el esposo finge repudiarla y tomar nueva esposa (la hija de ambos) para ver cómo reacciona. Naturalmente, Griselidis prepara el ajuar de su rival (su hija), la viste para la ceremonia nupcial y la acompaña hasta el altar, momento en que el príncipe decide que si su esposa ha soportado 15 años de pruebas tortuosas es que es buena y que en verdad lo ama.

Según Matínez Menchén, la aparición de la burguesía, el paso de la sociedad campesina a la ciudadana, la aparición de la literatura escrita y no anónima, el cambio de estructuras políticas y económicas tendrá como consecuencia en el cuento, entre otras cosas, el abandono del mundo mítico y el paso del arquetipo al personaje.

#### EL PRESENTIMIENTO DE CELIA

Antes de 1936, en *Gente Nueva*, suplemento de *ABC* y después de *Bianco y Negro*, colaboraban dos escritores cuyos nombres han quedado como hitos de la literatura infantil española: Elena Fortún y Antoniorrobles. El Premio del Comité Anglo-Americano Pro-Naciones Unidas, ha quedado en la historia de la literatura infantil como ejemplo de buen pedagogo que intentaba, con sus historias ingenuas y dulzotas, transmitir a los niños ideas de paz. Según propias declaraciones, sus personajes han brotado de mi imaginación con cierta ingenuidad. Para el muchachito busqué un nombre sonoro y humorístico: Rompetacones. Para la niña, en cambio, dí con ese que sueña a nombre de verdad, pero nuevo y suave: Azulita. Ignoramos que idea tendría Antoniorrobles de la verdad, lo nuevo y lo suave, pero suponemos que, como pedagogo, debía dejar mucho que desear desde el momento en que inventaba nombres tan condicionantes para sus protagonistas: Rompe... (lo que sea) para el niño, y Azulita para la niña. En cambio, su compañera en *Gente Nueva*, Elena Fortún, (desconocemos si fue él compañero en las lides republicanas de la autora), no goza, en los actuales estudios sobre literatura infantil, del beneplácito de sus autores. Para Montserrat Sarto, por ejemplo, la obra de Elena Fortún (a quien jamás se le hubiera ocurrido ponerle Azulita a un personaje suyo a no ser para ridiculizarlo) es poco recomendable para niños. Reconoce que Encarnación Aragoneses Urquijo (Elena Fortún) fue una revelación al escribir para los niños de los años treinta. Abrió el campo de la literatura de la vida real y dio a los niños personajes que ellos podían reconocer entre sus compañeros de colegio y de vecindad. Pero le achaca cierta ironía de la que salen malparados los adultos y es muy débil el sentido religioso anticlerical que quizá no sea intencionado sino ambiental. Timida crítica, la de Montserrat Sarto y, desde luego, equivocada: la crítica anticlerical de Elena Fortún, lo mismo que la que somete al mundo de los adultos, está muy lejos de ser casual, como no lo era la hipocresía de la sociedad burguesa de la época ni la obsesiva y a veces sádica educación religiosa que se practicaba en los colegios.

Publicados por Aguilar, y con dibujos de Molins Gallent o de la propia autora, aparecieron las grandes creaciones de Elena Fortún: *Las Travesuras de Matonkiki*, *Matonkiki y sus hermanas*, la serie de *Cuchifritín* (*Cuchifritín hermano de Celia*, *Cuchifritín y sus primos*, *Cuchifritín en casa del abuelo*, *Cuchifritín y Paquito*) y la serie de *Celia* (*Celia: lo que dice*, *Celia en el colegio*, *Celia, novelista*, *Celia, en el mundo*, *Celia y sus amigos*, y *Celia, madre*). Los tres personajes de Elena Fortún son niños alegres, avispados, que dicen lo que piensan (sobre todo de los adultos que no lo hacen), con rica imaginación pero que sólo creen en lo que ven. *Matonkiki*, la vergüenza de sus hermanas sensatas y algo mojigatas, que cada vez que piensa una picardía (que nunca llega a maldad) bizquea y se ha quedado bizca para siempre, y que de tanto fruncir el ceño en sus enfados que se ha quedado con cara de comadreja para toda la vida, berrea, patalea y protesta ceceando siempre que se halla ante una situación que no entiende. Estropea el efecto de una función escolar que intenta representar el milagro de Santa Casilda. (*Este milagro no es de verdad... Eco... y haz ropaz tampoco zon de verdad, que zon de trapo... y la chica no es Zenta, que la conozco yo, que es amiga de Zuzzie...*) y quiere pantalones remendados como los del hijo del jardinero. Los personajes de Elena Fortún no son tontos, y a través de la puesta en cuestión a que someten cuanto les choca del mundo de los mayores, la autora aprovecha para hacer, más que un retrato costumbrista como se ha di-



*Matonkiki, la firme y ceceante respondona, berrea y patalea cada vez que le obligan a hacer algo que no entiende. ¿Por qué tiene que ponerse una camiseta que le da calor?*



---

**EULALIA**

**“ETNOGRAFIA”**

N.º 16 (PINTURAS '73) DEL 8 AL 22 ENERO

---

*La Sala Vinçon*

Paseo de Gracia, 96 Barcelona-8 Teléfono 215 60 50

---

En un món cada vegada més enrarit part de fora, cal estar content d'observar que cada vegada hi ha més opcions part de dintre. Possiblement ha calgut la coacció fortíssima sobre la pell per a que fos possible que ens adonéssim de com hem estat lligats abans que tot pels nostres propis tabús i prejudicis. El que escriu, Alexandre Cirici, es manifesta content davant de les obres produïdes per Eulalia Grau perquè li serveixen de testimoni d'aquest alliberament des de dins. D'aquesta resposta a l'estímul de les coaccions que la majoria consideren inhibidores i que, per a ella, han resultat excitants. Calgué que algú es divertís fa temps amb els collages, que Dadà encetés l'associació entre imatges exiliades del propi context, per a que fos possible que algun dia Paolozzi i els seus proposessin la comparació entre l'art i la realitat i tractessin d'esborrar-ne, a ésser possible, les fronteres. Naturalment que el realisme no pot consistir en l'estúpid aparentisme visual, i que reproduir el món tal com és, grandeur nature, seria una impracticable inutilitat. Qui crea els artefactes, cal que trobi alguna manera de fer cabre en poc espai molt espai, en una idea simple i prou ambigua, moltes idees. Els clàssics, operaven la reducció mitjançant la síntesi: Resumien. Els simbolistes, trobaven el truc d'evadir la presència de les coses tot substituint-les per altres, unides amb elles per un codi, sobreentès. Era el gat per llebre. Eulàlia ho fa d'una altra manera, com per assemblage. Ens dona bocins tallats i muntats en espai reduït. Morceaux choisis, patchwork, puzzle, rebus, llenguatge el·líptic, tàcit, pizzicatto, sondatge, mostra suficient, cada tast, assaig de verificació, on allò que esdevé sobirà és el fet de la tria. Les idees no fan el pensador. Les intencions no fan l'eficiència. Les formes no fan l'artista. No hi ha altra realitat vàlida que la tria. Eulàlia tria i ens proposa la seva tria. És més que un registre, és com una gamma que pot ésser saltada entre registres, amb una mena de dodecamorfologia. La nostra tasca d'espectadors és de desxifrar-ne els salts i els lligams i de cercar, per sota d'aquesta construcció, el mecanisme transformacional –a la manera de Chomsky– que ens permeti de trobar les estructures profundes, els sobreentesos, al damunt dels quals ella ens parla. Així li despularem el sistema de valors i veurem on està arrelada, què li cou, què l'atreu i què la repelleix, i podrem sentir-nos, flavors amb la nostra personal gravitació, rebutjadors amargs o bé entusiastes seguidors de la seva bandera.

Alexandre Cirici

GALERIA "BUADES"

CLAUDIO COELLO  
Nº 43. (TNO. 2265209)  
MADRID.- 1

# ETNOGRAFIA-2

NOVIEMBRE 1974  
MADRID

PAGINA 1

DEPOSITO LEGAL:  
PM - 639 - 1974

# EULALIA ALREDEDOR DEL ARTE COMPROMETIDO

## BIOGRAFIA

Nace en Tarrasa en 1946  
Estudia Bellas Artes  
Barcelona  
CINE Barcelona  
EINA Barcelona  
Design y varios Mills

EXPOSICION COLECTIVA:  
"Mostra d'art Realitat"  
Barcelona, enero 1974

Exposicion individual:  
Galeria Viquet, Barcelona,  
enero 1974

CARACTER SOLITARIO,  
INTROVERTIDO Y  
NOMADICO. ANDRAGO  
POR EL DESTINO DE LA  
DIGNIDAD Y DE LA  
LIBERTAD HUMANA.



## TODA OBRA ES COMPROMETIDA

El problema del arte comprometido solo se presenta bien claro cuando se llega a la conclusión de que todo el arte es comprometido. Cuando, en

una sociedad, se da por supuesto que el arte comprometido es el arte al servicio del progreso en las relaciones humanas, esta nuestra convención admitida

obliga a aceptar que el arte que no llamamos comprometido está comprometido al servicio de la reacción.

El arte, en efecto, es algo instrumental, como los útiles de trabajo. Existe para algo que no está en él. Esta utilidad exterior a ellas es lo que llamamos significación de las obras de arte.

Toda obra artística, en efecto, añade a una clase de hechos, pero no basta para probar esto. Es necesario reflexionar y darse cuenta de que, necesariamente, al referirse a una clase de hechos se refiere también a otra clase, la de los hechos que constituyen el complemento justo con él, completa el Universo en que la significación de la obra de arte vive.

Admitido, pues, que toda obra tiene dos funciones:

- 1.- Aludir a lo que admite
- 2.- Aludir a lo que rechaza

toda obra es una referencia al total del universo común a lo admitido y lo rechazado. Por ello, están comprometidas con la historia la obra que habla de los problemas de la justicia y de la libertad como la que no habla de ellos puesto que, con toda evidencia, no los anhela sino que los aparta, los rechaza.

Por ello pudo decir  
sigue pag. 3

## EN TORNO A LOS MONTAJES

Prometeo, el titán, más viejo que Zeus pero más cerca de los hombres porque los había formado con arcilla, entendía de comparaciones y contrastes, mientras que las divinidades del Olimpo, orgullosas en su plenitud, nunca supieron que lo grande sólo lo es por comparación con lo pequeño.

Prometeo se lo tuvo que explicar a los dioses, al defenderse del castigo que le impuso Zeus "Y yo, que siempre cuidé del interés común y trato de

incrementar la gloria de los dioses y añadir al mismo tiempo todo lo demás en orden a la armonía y a la belleza, pensé que sería acertado tomar un poco de todo, formar algunos seres vivos y modelar sus formas parecidas a las nuestras, pues creía que le faltaba algo a la divinidad, al no existir un ser opuesto a ellas..."

## "NO ES FACIL, OH PROMETEO"

Ni los dioses ni los griegos antiguos podían entender estas razones que eran ajenas para ellos. Hermanos míos al escuchar a Prometeo, luchar contra un sofista tan excelente como tú; por lo demás, alegrate de que Zeus no haya oído tus palabras". Equivo, por su parte, jamás hubiese podido hablar a Prometeo, y no lo hizo en su magnífica tragedia sobre el titán, con los sofismas de la comparación, porque para un espíritu refinado, como el de Equivo, sólo cuentan los

sigue pag. 4

# CRIMEN

## DE ALEGRES ANTIFACES

Presten un poco de atención, pues los consejos que pienso dar a todos aquellos criminales que tengan la intención de pasarse el tiempo de las Bellas Artes, son en número de dos: A y B.

A.- En primer lugar, será absolutamente imprescindible conservar intacto todo su sentido del humor (Se me opondrá que algunos criminales carecen por completo -o en gran parte- de éste sentido, pero por demás está decir que quienes se hallan en éste lamentable caso, maldita la gana que tienen de pensar en cambios, aparte que ni se testa entonces de auténticos criminales de bella, ni viene a cuento en absoluto que

perdamos un sólo instante en ocuparnos de ellos). Pues bien; siguiendo éste punto, veamos el segundo consejo; y es éste:

B.- En segundo lugar, me permitiré recomendar a todas aquellas personas que se encuentren en la situación descrita, que comiencen probando fortuna, y sin la menor dilación, en la práctica del collage.

Y como éstos dos consejos requieren al menos una pequeña aclaración, posemos de inmediato -y con la mayor brevedad- al asunto; pues tampoco es cuestión de distrarnos a ustedes un tiempo que bien pudieran necesitar para otra cosa (siempre lo fudo).

Convergen ustedes consigo, para empezar, en que, de entre las diferentes modalidades artísticas en uso hoy día, es precisamente en el collage donde se conserva cierta astuta proximidad a los  
sigue pag. 7



CARLOS SERRANO G.A.H. HA DISEÑADO EL CATALOGO DE EULALIA PARA LA GALERIA "BUADES" DE MADRID

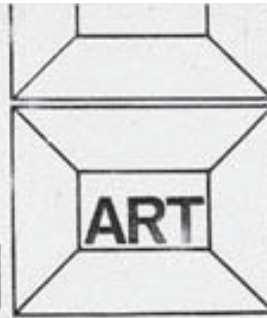
NOV. 1974

## Vehículos desparecidos en Barcelona-ciudad

Automóviles	
Seat "130"	0-391.402
Seat "86C"	0-11.012.000
Seat "1300"	0-1124.12
Seat "850"	0-421.294
Seat "900"	0-414.588
Motos	
Bultaco	0-198.182
Bultaco	0-1480.1
Vespa	0-412.182
Bultaco	0-402.182
Chicmotos	
Torval	0-11.012.000
Vespa	0-11.012.000
Vespa	0-11.012.000
de Sanyol	0-11.012.000
Vespa	0-11.012.000
de San Félix de Llobregat	0-11.012.000

# EULÀLIA GRAU O LA DESCODIFICACIÓ DEL CAOS

per Alexandre Cirici



## UNA SOCIETAT FALSA

Eulàlia Grau és una noia obstinada i sincera, encantadorament tímida. Nascuda a Terrassa el 18 de juliol del 1946, rebé la primera educació a un típic col·legi de monges. L'àmbit familiar i l'àmbit de les monges contribuïren a crear-li, a la infantesa i a l'adolescència, allò que ella anomena un terrible malestar, un molest sentit d'impotència enfront de l'espectacle del món i de la societat tal com està organitzada. Descobrí aviat que hi ha poders perversos amagats darrera les façanes familiars, patriòtiques, legalistes, religioses i culturals, i sentí que no podia fer res per a defensar-se de tots els condicionaments repressius que se'n derivaven.

Ella explica la vida de col·legiala amb tres temes: anava al col·legi, a esquiar i a menjar «tapes». Al mateix temps, anava adonant-se que al seu volt hi havia fenòmens cada vegada més estranys, bestieses cada vegada més grans, inutilitats cada vegada més escandaloses, mentides cada vegada més gvidentes, coartades cada vegada més ridícules, orgulls cada cop més injustificats, robatoris i assassinats amb mà de vellut, presons invisibles, estafes vestides amb somriures, institucions i ideologies inhumanes... Cada vegada sentia més la vergonya de viure en un món que, ho anava descobrint, era bastit damunt la falsedat, tan pobre en dignitat, en claredat i en veritat.

La seva reacció d'adolescent fou que calia fer quelcom per esbandir tot això.

## UNS «MASS-MEDIA» FALSOS

Com per a tota persona de la seva generació i del seu àmbit urbà, hi havia un fet primordial en la comprovació que el vehicle principal del coneixement fals de la realitat era el dels *mass-media*. Se sentia bombardejada per totes les coses estranyes, les bestieses, les inutilitats, les mentides, els orgulls i els crims, des de les cartelleres publicitàries, els aparadors de les botigues, els diaris, el cinema, la televisió, els neons, les cerimònies públiques...

Els *mass-media* li transmetien la imatge caòtica d'un món de trampa. Per a resistir-lo, li caldria descodificar-ne els missatges.

Sota la pressió dels *mass-media* s'adonava que tot allò de què parla l'art institucionalitzat, romanien ben lluny de la seva experiència. Ella mateixa ens deia que no coneixia els prats, ni els arbres, ni els boscos, ni els rierols, ni el mar, ni el cel, ni els bells objectes, ni els interiors dolços, amb penombres familiars. No coneixia la pau ni la confiança, ni l'art, ni la cultura. Només el dentífic que li volien vendre, el sexe que li volien imposar i els llocs on la volien situar.

## UN «ART» FALS

Va pensar que l'art era un camí per escapar-se d'aquests condicionaments i, quan tenia vint-i-un i vint-i-dos anys, va anar a l'Escola de Belles Arts, com a alumna lliure. Allí es va adonar tot se-

guit que hom volia fabricar amb els alumnes personatges tan falsos com el món que coneixia abans. Explica que veié que a l'escola imaginaven que un artista era com un ésser a part, boig, heroi, sant, pallaso o acróbata, capaç de fer quadres que actuessin com a objectes meravellosos, miraculosos, des de les parets de les cases. Li ensenyaven que la qualitat residia en l'habilitat personal, tinguda com un do de Déu, combinada en allò que els professors anomenaven fantasia i que no era sinó l'apetit per a tenir idees estranyes. Calia imitar l'art del passat, que —ella se'n adonava— només era útil per a conservar la classe dominant.

## QUATRE PASSOS PEL DISSENY

Fastiguejada per aquesta concepció grotesca de l'«art» institucionalitzat, pensava trobar una via més autèntica en el cinema. Va assistir als cursos de cinema que hom donava a la casa Aixellà el 1968 i el 1969 —allí la vaig conèixer, com a

Eulàlia Grau. Dormir plàcidament i ésser bombardejat.



**studio levi general perón, 32 madrid-20**

# **EULÀLIA**

**(PINTURAS 1975) DEL 4 AL 30 DE JUNIO '76**



**“La cultura de la muerte”**

**PAZ MURO**



Jueves, 3 de julio de 1975  
a las ocho y media de la tarde.

**Paz Muro**  
en este AÑO INTERNACIONAL  
tendrá el gusto de presentar:  
**"La burra cargada de medallas"**  
según la fábula de Samaniego.  
(«Quien venga a la celebración tendrá su condecoración»)

**PROGRAMA**

- ✦ Entrada en el recinto de la PHOTO GALERIA, tras un breve paseo por la capital.
- ✦ Reparto de recetas de belleza POPEA.
- ✦ Pastillas de leche de burra.
- ✦ Bebidas de POPEA
- ✦ La burra fotografiada,
- ✦ etc...

De reliquias cargado  
Un asno recibía adoraciones,  
Como si a él se hubiesen consagrado  
Reverencias, incensos y oraciones.  
En lo vano, lo grave y lo severo  
Que se manifestaba.  
Hubo quien conoció que se engañaba,  
Y le dijo: —Yo infiere  
De vuestra vanidad, vuestra locura  
El reverente culto que procura  
Tributar cada cual este momento.  
No es dirigido a vos, señor jumento,  
Que solo va en honor, aunque lo sientas.  
De la sagrada carga que sustentas  
Cuando un hombre sin mérito estuviere  
En elevado empleo o gran riqueza,  
Y se ensoberbeciere  
Porque todos le bajen la cabeza,  
Para que su locura no prosiga,  
Tema encontrar tal vez con quien le diga:  
—Señor jumento, no se engría tanto,  
que si besan la peana es por el santo.  
(fábula de Samaniego)

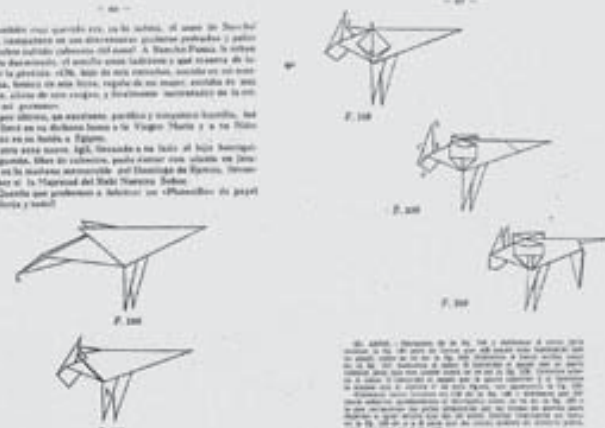
# PAPIROFLEXIA

"Trasfondo más querido que, en la historia, el uso de los papirus, es el que se le ha dado en un momento reciente y feliz en la palma nativa cubana del asno". A Sancho Pansa, le vimos cuando desmontó, el asno en un momento y que se le vino a la cabeza la palabra "el asno", pero de este momento, cuando se lo puso en la cabeza, se dio cuenta de que no era, en realidad, sino de otro, sino de un asno, en su propia, es decir, de una especie, y finalmente, se dio cuenta de la utilidad de sus papirus.

Y por último, en este momento, y en un momento feliz, se dio cuenta de que él era un asno, en la Palma y en la Palma Argentina en su familia y en su familia.

Y este asno, este asno, este asno, en un momento, se dio cuenta de que él era un asno, en la Palma y en la Palma Argentina en su familia y en su familia.

«Cuando que profeso a haber un «Papiroflexia» de papel con asno y todo!»



En primer lugar se debe cortar el papel en forma de triángulo equilátero. El lado superior será la cabeza del asno. Se dobla el lado izquierdo hacia el centro y luego el lado derecho hacia el centro, formando las orejas. Se continúa doblando las puntas hacia el interior para formar el cuerpo y las patas. Finalmente se dobla la parte superior para cerrar la cabeza y se completa el asno de papel.

**LA PHOTO GALERIA**  
PLAZA DE LA REPUBLICA ARGENTINA, 7  
DIRECCION ARTISTICA: PABLO PEREZ MINGUEZ

# LA PHOTOGALERIA

PLAZA DE LA REPUBLICA ARGENTINA, 2 MADRID-6

DIRECCION ARTISTICA: PABLO PEREZ MINGUEZ

Jueves, 3 de julio de 1975  
a las ocho y media de la tarde.

en este AÑO INTERNACIONAL

## Pasta de belleza "POPEA"

Popea se daba una especie de pasta untosa en la que entraba centeno hervido; se la aplicaban las mujeres sobre la cara, donde formaba una costra que duraba un buen rato y no caía sino lavándola con leche. Popea que puso de moda esta pasta le dió su nombre.

OVIDIO "Cosmeticos"

## LA DE INDIGESTION DE BURRA

preparan: 40 grs. de raíz de genciana en polvo  
40 grs. de ajallas en polvo  
40 grs. de tormentilla

estos tres componentes se amalgaman con miel formando 4 bolas que se administrarán 2 cada día.

Para que el aspecto sea sano y vivo y el pel y reluciente conviene suministrarle después quier trastorno o enfermedad algunas puñados jas frescas de hortigas mezcladas con la con Para aumentar la sev  
Para aumentar la secreción lactea se sumini; 20 grs. de semillas de anís en polvo, 20 gr; semillas de hinojo en polvo y 40 grs. de así le dará una cucharada tres veces al día.



## De reliquias cargado

Un asno recibía adoraciones,  
Como si a él se hubiesen consagrado  
Reverencias, inciensos y oraciones.  
En lo vano, lo grave y lo severo  
Que se manifestaba,  
Hubo quien conoció que se engañaba,  
Y le dijo: - Yo infiero  
De vuestra vanidad vuestra locura  
El reverente culto que procura  
Tributar cada cual este momento  
No es dirigido a vos, señor jumento,  
Que solo va en honor, aunque lo sientas,  
De la sagrada carga que sustentas.

Cuando un hombre sin merito estuviere,  
En el levado empleo o gran riqueza  
Y se ensobreciere  
Por que todos le bajan la cabeza,  
Para que su locura no prosiga,  
Tema encontrar tal vez con quien le diga:  
- Señor jumento, no se engría tanto,  
Que si besan la peana es por el Santo  
(FABULA DE SAMANIEGO)

(419). En cuanto a ella, cogida al punto de intrépida virilidad, hizo algo magnífico: arrancó el roncal de manos de la vieja, detuvo mi impulso mediante unas palabras prometedoras, se subió sobre mí y, una vez instalada, me volvió a poner en marcha. En cuanto a mí, estimulado, además de por los deseos que tenía de escapar y de salvar a la joven, por los golpes que ésta me daba de cuando en cuando sólo para animarme, corría tan de prisa como lo hubiera hecho un caballo, haciendo resonar el suelo con mis cuatro cascos, y hasta esforzándome por dirigir a la joven los rebuznos más tiernos. Incluso y con el pretexto de rascarme las costillas, volvía a veces la cabeza para besar sus lindos pies. Por su parte, llevando hacia el cielo su rostro lleno de inquietud, empezó a decir: «¡Dioses poderosos, venid al fin en mi ayuda en este extremado peligro! Y tú, Fortuna, demasiado insensible, ¡pon también término a tus crueldades! ¡No estás ya contenta con los sufrimientos que, a modo de sacrificio, te he ofrecido? En cuanto a ti, protector de mi libertad y de mi vida, si me llevas a mi casa sana y salva, si me entregas a mis padres y a mi hermoso prometido, ¡que agradecimiento no sentiré hacia ti, qué no hare por ti, y de qué modo no te alimentaré y te cuidaré! Para empezar, estas crines, tras bien peinadas te las adornaré con mis collares de muchacha; tu frente, la rizaré y dividiré mediante una bonita raya; las crines de tu cola, que, faltas de baño están todas enredadas y descomulgadas, las dispondré como merecen estar, consteladas por multitud de esferillas de oro que te harán brillar como las estrellas en el cielo, gracias a todo lo cual serás admirado y llevado en triunfo entre la alegría de la gente. Sin contar que te llevaré, en un saco de seda, bolsos y golosinas, y por haberme salvado, ni un día dejarás de hartarte. Más aún, no solamente una alimentación escogida y un reposo total de por vida, sino que aún conocerás la celebridad y la gloria. Pues inmortalizaré mediante un testimonio duradero el recuerdo de mi presente aventura y la intervención de la providencia divina, consagrando en el atrio de mi casa un cuadro que represente mi huida de este momento. Y vendrán a verle, y esta historia será referida, y la pluma de los sabios perpetuará el relato inocente de la joven princesa cautiva salvándose llevada por un asno. En cuanto a ti, contado serás entre las maravillas de otros tiempos, y tu ejemplo verdadero nos hará capaces de creer que Frixus atravesó las aguas sobre un carnero, que Arión cabalgó sobre un delfín, y que Europe pudo acomodarse sobre el lomo de un toro. Y si verdaderamente Júpiter ha mugido transformado

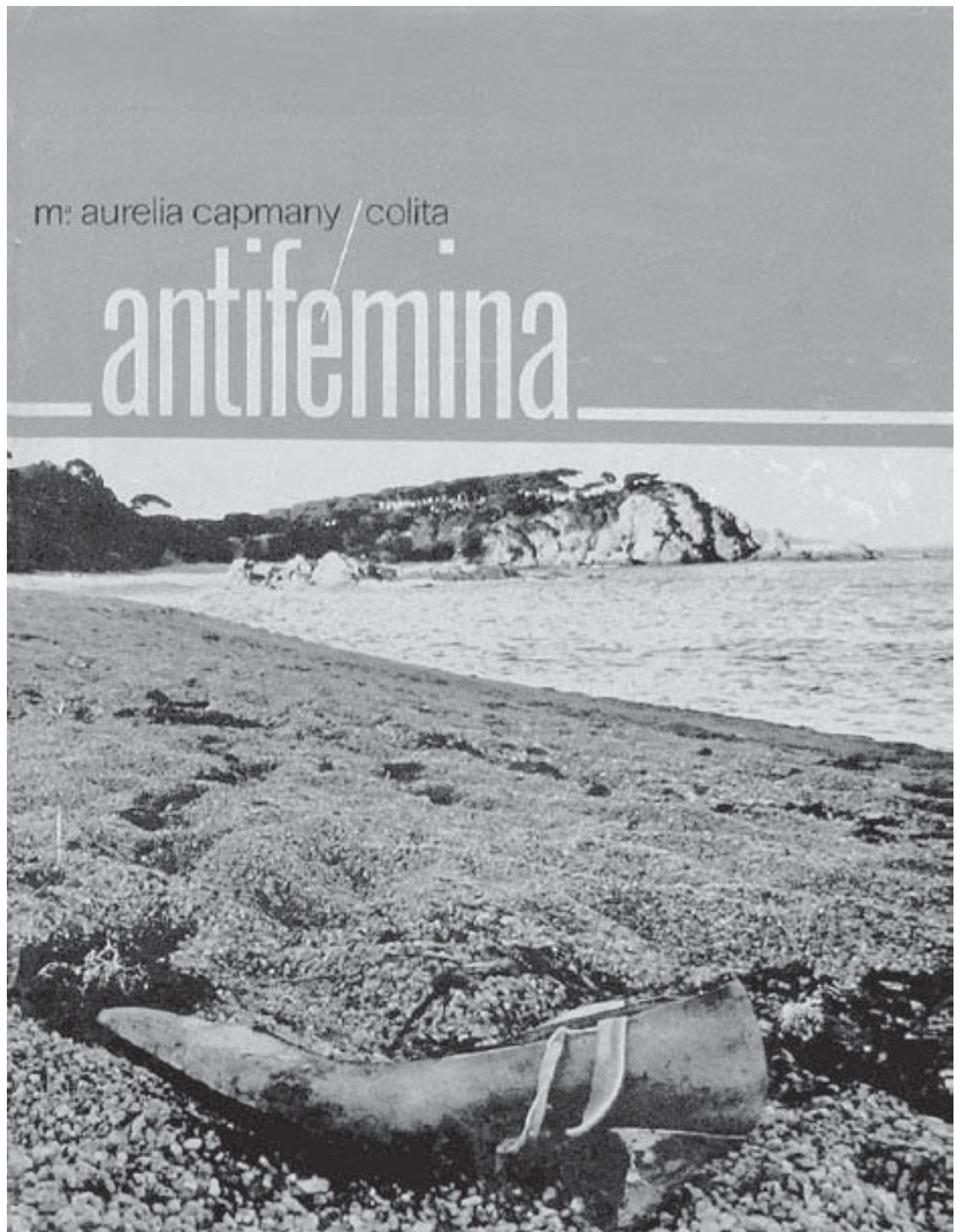


**FABULA DE SAMANIEGO**  
**LA BURRA CARGADA DE MEDALLAS**









Documento 12



*Y hemos pensado que valía la pena pensar en el reverso de la imagen de la Fémica al uso. Lo más opuesto de la muchacha-bonita-de-un-metro-sesenta-y-cinco-que-nos-adora, como diría el varón semiculto. Las mujeres que se mueven, gesticulan, viven a través de estas imágenes «tan veraces como la vida misma» son mujeres, pero no son en absoluto femeninas. ¿Es que la mujer para*



*ser mujer no tiene que ser femenina? O es que la mujer femenina es una de tantas clases de mujeres?*

*Las mujeres que circulan por las páginas de nuestro libro son biológica y culturalmente mujeres. ¿En dónde las dejó pues la historia de la feminidad? Cuando se acuñó este específico concepto de Feminidad, ¿alguien se acordó de ellas?*



*Y nos preguntamos, si femenino es un concepto tan a menudo utilizado en sentido peyorativo, ¿no será porque femenino es una condición asexuada que tanto puede aplicarse al hombre como a la mujer y en ningún caso como auténtico elogio?*



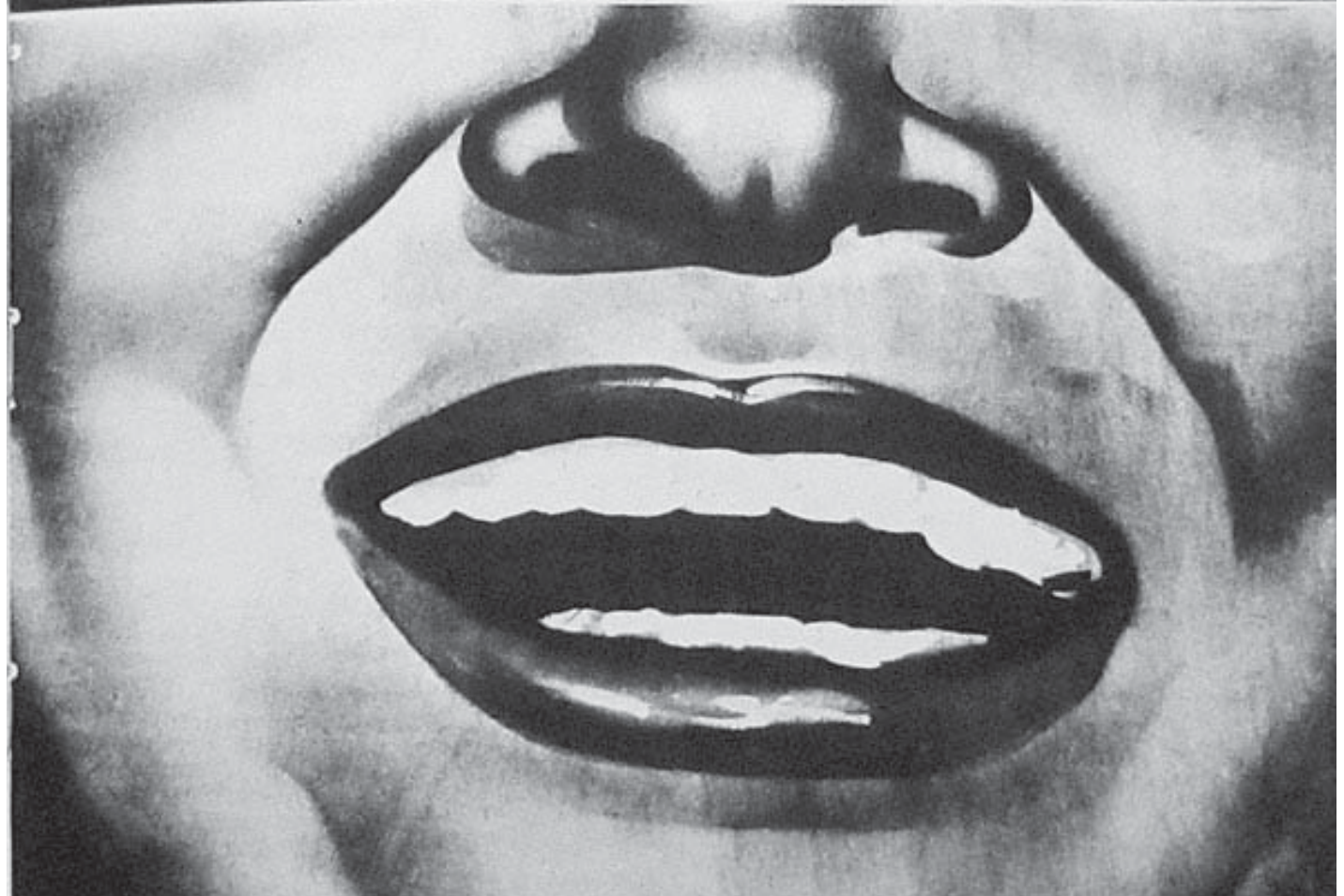
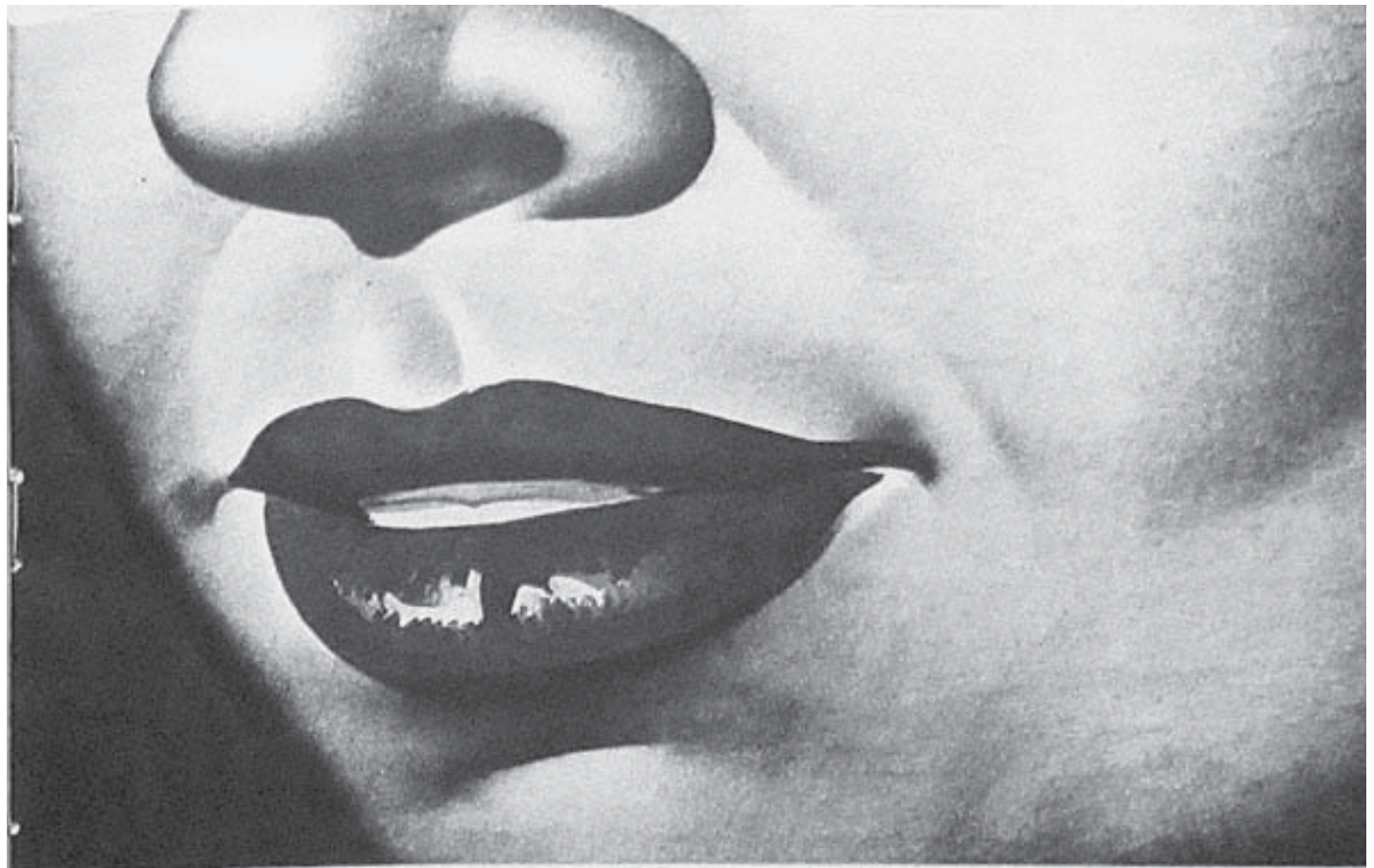
*Pero el hombre, en su acepción de macho, tiene una entidad definida, aunque sea tal entidad sólo una aproximación al ser humano. La mujer en cambio sigue esperando la evidencia de su propia realidad.*

No olvidemos que el ser humano es el único animal que hace el amor cara a cara. Esta actitud tendría que dar como resultado la actividad de los dos seres que se encuentran en el momento del amor. Pero el ser humano no es un ser natural, sino el producto de una cultura. La cultura conforma actitudes y distribuye papeles y el macho de la civilización occidental se ha atribuido el privilegio de la actividad.

He aquí el ideal: una mujer absolutamente disponible, que no dice nada, que se abandona completamente, que lo admite todo, caricias o vesania... muerta o viva, lo misma da. La muñeca hinchable es perfecta más perfecta que un cadáver, más perfecta que la prostituta que se hace la muerta, cobrando una tarifa más elevada.

La boca adquiere en la iconografía de nuestro mundo occidental un lugar privilegiado. La boca como una flor, como la expresión del sexo. ¿No llamaron los sabios teólogos al sexo femenino *os vulvae*?

El beso en la boca es en el lenguaje gráfico el preliminar obligado del acto sexual, lo que resulta en muchas civilizaciones algo desconocido y aun risible. En nuestro mundo, y sobre todo gracias al expresivismo cinematográfico, se ha convertido en símbolo elemental. Una boca entreabierta fue el gran descubrimiento de la oleada de mujeres sexo que se levantó en torno a la Guerra Mundial. Los labios muy rojos, gordos, entreabiertos por una respiración entrecortada fue el gran reclamo de la mítica Marilyn. Una boca no para hablar, sino para ser besada.





## **A MODO DE EPILOGO**

**Sentadas en la hierba, empezando justo a crecer, miran preocupadas y expectantes, el mundo. No hay para menos.**

**¿Les tocará algún día, integradas sin recelo alguno en la sociedad del bienestar minoritario, sentarse tras la mesa petitoria, para repartir lismona a todos aquellos a los que se debe dinero?**

**O quizá, dibujarán sobre su propia piel líneas y colores de una belleza que no existe.**

190





Se casarán o se quedarán para vestir santos. Quedarse para vestir santos, frase definitiva del valor de recurso de la religiosidad femenina. Quien se queda para vestir santos, no lo olvida.



Y la vejez será solitaria o llena de gente próxima y amiga según lo que habrá ido recogiendo por el camino.

¿Por qué debe refugiarse en la resignación?



Quizá es el momento de aprender a vivir, cuando todavía se está en la plenitud de la vida. Cuando todavía es posible quitarse la máscara y tratar de ser, aun a riesgo de vivir en la intemperie, un ser humano de carne y hueso.