

# MADRID ES UN CABARET Y MARUJA MALLO LA PROTAGONISTA

Shirley MANGINI  
CALIFORNIA STATE UNIVERSITY – LONG BEACH, ÉTATS-UNIS

## Introducción

Madrid no era, ni mucho menos, el Berlín de la República Weimar (1919-1933), aquel gobierno esperanzador que terminaría con la llegada del Canciller Hitler, pero tenía sus parecidos. Políticamente, en Madrid hubo un desprecio entre los intelectuales por el maridaje de Primo de Rivera y el Rey Alfonso XIII en los años veinte; pero ya en 1931, surgió el optimismo con la República, y, luego el desengaño y la tragedia definitiva de la Guerra Civil. Berlín, como Madrid, era un espectacular criadero de la vanguardia en la década de los veinte ; por ejemplo, florecía el teatro experimental de Bertolt Brecht, la nueva objetividad de pintores como Grosz, Dix y Beckman, y, la arquitectura de Gropius y su academia « Bauhaus ». Era el centro de las manifestaciones del movimiento Dadá, de la pionera feminista del *fotomontage*, Hannah Höch, y de muchos escritores extranjeros como el ruso exiliado Vladimir Nabokov. Berlín también era la ciudad del pecado, que tenía como epítetos « Babilonia moderna » y « Sodoma ». Era la ciudad del cabaret lascivo, de ambivalencia sexual — representado magistralmente por Marlene Dietrich (Lola Lola) en la película de Josef von Sternberg, *El Ángel Azul*<sup>1</sup> —, de la homosexualidad abierta y de la Mujer Moderna en su versión más progresista y, en muchos casos, más atrevida. Ni el conservadurismo patriarcal ni el catolicismo hubieran permitido en la capital española los fenómenos sociales de libertad y libertinaje que reinaban en el Berlín de entreguerras. Pero siempre hay excepciones, y Maruja Mallo (1902-1995) es la más destacada singularidad de la vanguardia española que encarnaba el choque entre el patriarcado español tradicional y la emergente Mujer Moderna.

En aquellos años veinte y treinta, para la pintora Maruja Mallo, Madrid era su « cabaret » donde ella se insertaba como personaje surrealista y subversivo para distraer a sus contemporáneos de su « condición » de mujer; y para asegurar su lugar en la historia como un artista que encarna el arte, hizo de su cuerpo un lienzo más. Su artilugio era el camuflaje. Sus accesorios eran la máscara y una indumentaria que a veces sugería la androginia o el travestismo, y otras, la *femme fatale*. Parecida a la protagonista de *El Ángel Azul*, Lola Lola —cuya sátira quedaba de manifiesto en ese juego de ambigüedad entre lo femenino y lo masculino, y su vacilación entre « ser descarada sexualmente y enmascararse protectivamente » (WILLIAMS, 2010 : 55), sirvieron para confundir a su público, principalmente masculino—, Mallo desconcertaba con ambos su arte y su comportamiento. Pero el escenario donde Maruja actuaba era el de la moderna, y mecanizada, capital, donde

---

<sup>1</sup> Según Jennifer Williams, « la interrupción del orden interpretada en la película responde a la realidad histórica de la mujer de [la República] Weimar. Como Lola Lola, la Mujer Nueva de la Alemania Weimar era también un concepto que articulaba el conflicto entre la tradición y el progreso y que amenazaba un sistema establecido de poder » (WILLIAMS, 2010: 59).

ella pasaba mucho tiempo por las calles y los arrabales de Madrid, dejándose observar y observando, a su vez, los aspectos antropológicos y políticos de la gran urbe que trasladaba a su arte.

El hablar de Mallo era tosco y su humor a veces escabroso. Practicaba todo tipo de subversión al juntarse con hombres en los espacios públicos, sobre todo al aire libre y más de día que de noche. Como ya he comentado en otro lugar, « podría llegar a afirmarse que Mallo se volvió excéntrica para evitar que la dejaran fuera del centro, es decir, del centro cultural » (MANGINI, 2012 : 31). Estos aspectos de la personalidad de Mallo se traslucen en sus actividades desde sus primeros días en Madrid —por ejemplo, los *performances* nocturnos que compartió con sus amigos vanguardistas en la Residencia de Estudiantes. También se revelan en algunas de sus fotografías, donde ella es la protagonista de ambiguo género y donde los *mise-en-scène* que manipula con astucia estética la definen como artista y como « objeto del arte ». La voluntad de la pintora de desafiar las leyes patriarcales —en particular, la noción de que el cuerpo de la mujer sea un « receptáculo sagrado » o el sujeto del fetichismo masculino— es también obvia cuando practicaba el « deporte » artístico-erótico con sus coetáneos en sus largas caminatas por Madrid y por los pueblos circundantes, demostrando tenacidad y un aire enigmático de una creadora que no tenía igual en aquel primer tercio del siglo xx. Y sus « *performances* transformativos » (WILLIAMS, 2010 : 61) en las « fiestas salvajes » que el poeta chileno Pablo Neruda (1904-1973) patrocinaba en los años treinta en su casa —que a veces duraban varios días—, demuestran a una Maruja Mallo en su elemento. En estos divertidísimos maratones de máscaras y disfraces reinaban las prácticas étlicas y los juegos histriónicos ; hacían *performances*, y a veces salían a la calle de noche para « inaugurar monumentos que ya estaban inaugurados... » (CABALLERO, 1983 : 202). Dice Mallo en una entrevista de 1981 : « Neruda había traído de Java [donde estuvo de cónsul] pieles auténticas de todos los monarcas de la selva, león, tigre, leopardo, pantera y máscaras de tribus javanas también auténticas. Entonces nos poníamos esas vestiduras y armábamos una selva virgen llena de gritos ancestrales » (VICENT, 1981). Mallo estaba feliz en aquellos rituales en la Casa de las Flores en Argüelles porque eran la culminación del disfraz y del exotismo, como ella explica : « Estas evocaciones de las zonas de la selva y el desierto, las esteparias, de lo esotérico, lo tropical, eran un momento cósmico »<sup>2</sup>. Sin duda, la deleitaban estas veladas ; no sólo por las máscaras, sino también porque su cuerpo « se transformaba » en un animal selvático. En estas ocasiones, ya no representaba la transgeneridad como Lola Lola, sino que escondía su cuerpo sexuado debajo de un pellejo agénérico.

Si la comparamos a Mallo a otras « modernas », como la pintora Delhy Tejero (1904-1968) o la escritora/editora Concha Méndez (1898-1986), nos hace casi inconcebible la resolución obstinada de Mallo a desafiar al patriarcado y a desconcertar a conocidos y desconocidos. Tejero había dejado su pueblo zamorano archi-conservador, Toro, en 1923, para estudiar en Madrid. Distinto al padre de Mallo — que animaba a sus catorce hijos a ser librepensadores — el de Tejero, funcionario de una parroquia, era muy conservador. Delhy vivió su juventud entre el cementerio y la iglesia; su vida social consistía de sombrías comidas en un convento escolapio. De modo que a su llegada a Madrid, su padre la obligó a

<sup>2</sup> Esta fue una entrevista que hizo Mallo con Juan Manuel Bonet en 1977. Estando ya en Buenos Aires, en los años cuarenta y cincuenta, viajaba mucho y, buscaba cultos y rituales esotéricos para aguantar la intensa soledad que sentía en aquella época. A partir de su vuelta permanente a España en 1965, Mallo utilizaba un lenguaje bastante hermético ; estaba muy interesada en lo esotérico, lo cósmico y los viajes al espacio, como se puede observar en esta cita.

estudiar con monjas —taquigrafía e idiomas, típico para una joven de clase media. Pero Delhy consiguió convencerle de que la dejara ingresar en La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando para estudiar pintura, donde estuvo de 1926 a 1930, viviendo en la Residencia de Señoritas durante los últimos años de sus estudios. En Bellas Artes, conoció a Maruja Mallo y a otra « moderna », Remedios Varo<sup>3</sup>. Las jóvenes — con la excepción de Mallo — estaban muy unidas para defenderse de los maestros, que creían que las mujeres no eran capaces de ser pintoras, e intentaban suspenderlas desde un principio. Tejero hizo amistad con Varo, pero tenía cierto recelo ante Mallo, de la cual comentó : « En la escuela encontré a Maruja Mallo, a la que tanto interesé, pero me asustó con sus blasfemias. [...] Toda la vida estuvo contra mí la Escuela de San Fernando con un profesorado anticuado y allí habiendo vencido algo Maruja Mallo, debía haberme unido a ella » (TEJERO ; SÁNCHEZ SANTIAGO, 1998 : 79-80)<sup>4</sup>.

Delhy aparentaba ser muy moderna. Fumaba y se vestía con elegancia, a veces con capa y sombrero ; algunas veces iba de « Eva moderna » y otras, de modo exótico, estilo oriental; o sea, también le gustaba convertir su cuerpo en un lienzo. Estaba fascinada con la India (por eso cambió su nombre de Adela a Delhy) y con Egipto. Esto, además, se refleja en su arte ilustrado, estilo *art déco*. Su obra fue muy solicitada por las revistas ilustradas más importantes de la época — *ABC, Blanco y Negro, La Esfera, La Estampa y Crónica* —, donde hizo una serie de dibujos para una obra llamada « La Eva Bolchevique », una espía que conducía coches y era piloto de aviones. En los primeros treinta, Delhy estaba orgullosa de ganarse la vida a través de sus ilustraciones. La describe entonces un periodista :

Delhy Tejero es una mujercita moderna, muy moderna... Su misma vida es admirable, bonita, única en la historia del feminismo español [...] supo sacudir las telarañas de una moral arcaica y burguesa llena de prejuicios anacrónicos que ahogan los latidos de las mujeres en España. Vive entre artistas, frecuente relaciones, asiste a conferencias, pasea con los camaradas... (MORENO, 1998 : 56).

Esta descripción de la pintora contrastaría enormemente con otras que hicieron de ella los críticos años después de la Guerra Civil.

Al terminar los estudios, Delhy estuvo de profesora de pintura mural en uno de los centros de Artes y Oficios de Madrid. Ella creía en el oficio, en hacer copias fieles, y era muy consciente de su profesionalismo. Se presentaba a los concursos nacionales de arte decorativo, y ganó varias medallas. En 1933, le hicieron una exhibición individual en el Círculo de Bellas Artes. Amante de viajar, como su coetánea Mallo, estuvo en varios países europeos; incluso tuvo una estancia en Marruecos con un amigo. Al estallar la Guerra Civil, Delhy — que estaba en París — volvió a su casa; pero, en 1937, horrorizada por la violencia — escribió « Y ahora España huele a sangre y a mortaja » (citada en LUZÁN, 2005) — huyó a París otra vez. Como Mallo, se interesó en la alquimia y el esoterismo, asistiendo a una escuela teosófica

<sup>3</sup> Remedios Varo (1908-1963), de Girona, estudió en Bellas Artes de 1924 a 1930, cuando se fue a París. Junto con su compañero, el pintor Gerardo Lizárraga, vivió como bohemia y convivió con los surrealistas, pero volvió a España, a Barcelona, en 1932, inmersa en la vanguardia allí. Entonces, ya estaba con otro pintor, Esteban Francés, hasta que huyó a París, a causa de la Guerra Civil, con el poeta francés Benjamín Peret. Después de muchas peripecias que sufrió durante la segunda Guerra mundial, al final se fue a México, donde desarrolló — apoyada económicamente por su último compañero, Walter Gruen — su obra más surrealista y original.

<sup>4</sup> Mallo iba más confiada ; además, tenía cinco hermanos y uno de ellos, el escultor Cristino Mallo, también estudió en San Fernando a partir de 1923.

estando en París. Allí reestableció sus contactos con Varo, y así conoció a Esteban Francés y el gran pintor canario, Oscar Domínguez (1906-1957), entre otros. Aunque experimentó con el surrealismo — de hecho, en 1938, participó en una exposición organizada por el Círculo Surrealista de París — lo abandonaría por ser demasiado escandaloso ; incluso terminó destruyendo sus obras surrealistas por considerarlas « repugnantes ». Comenta sobre estas obras en 1938 : « Son terribles, debo destruirlas... siempre dan miedo. No se si romperlo todo... estoy segura de que a mí misma me dan miedo, un miedo perverso, atractivo y terrible » (TEJERO ; SÁNCHEZ SANTIAGO, 1998 : 195). La sexualidad inherente en mucho del arte surrealista sin duda le daba vergüenza.

En 1939, por miedo al creciente nazismo, Delhy volvió a España. Tenía expediente por haber dejado su trabajo en la Escuela de Artes y Oficios, y por ser republicana. A partir de allí, Delhy pintó sobre todo escenas costumbristas zamoranas, aunque siguió con sus ilustraciones gráficas. También pintó algunos murales con gran éxito. Curiosamente, en esta época empezó a ensimismarse, pintando unas brujitas infantiles, que decía que le inspiraban. A pesar de su incursión en la vanguardia y el esoterismo en París, y de su aspecto de Mujer Moderna, Tejero no pudo deshacerse de las estrictas tradiciones españolas, y así parece evidente que no pudo desatar su imaginación hasta los límites. En uno de sus diarios, en 1951, escribe :

Toro, ese Toro que tanto me ha perjudicado, pero ¿ por qué no me lancé a la vida con todas sus consecuencias ? ¿ por qué la fuerza, la materia y la sensibilidad ? yo hubiera empleado todo esto en un arte nuevo [...] Voy a recordar las cuatro o cinco veces que llamó éste a mi puerta y creo yo que si hubiera echado el resto [...] pero al ser de Toro y de mi familia, sobre todo la religión ha debido de tener mucha culpa<sup>5</sup>.

En sus últimos años, Delhy Tejero empezó a comportarse de modo errático y se hizo reclusa. Volvió a ser la niña abrumada entre párrocos y cementerios. Sobre todo, estaba muy afectada por la guerra. Aunque había vivido su juventud como una « Eva moderna », dice una sobrina suya, María Dolores Vila : « Fue una mujer muy libre, pero la religión la destrozó y la guerra la rompió » (LUZÁN, 2005). Seguía pintando, ya haciendo algunos cuadros abstractos, pero sus crisis nerviosas y su creciente fanatismo religioso no la permitieron llevar una vida normal. Al final, Tejero llevaba gafas de sol para que no la reconocieran. Murió en 1968, a los sesenta y cuatro años.

Maruja Mallo había manifestado su originalidad desde su niñez en Asturias (sólo vivió en su Galicia natal los primeros ocho años) ; según su hermano Emilio, era una chica excepcional y voluntariosa. Y cuando llegó a la capital, en 1922, e ingresó en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, empezó a manifestar el aspecto más exagerado de su personalidad: su exhibicionismo. Queriendo absorber e insertarse en aquel mundo — y, como queda dicho, distraer y despistar a sus coetáneos de su « condición » de mujer — indudablemente, Mallo llegó a Madrid con las ideas muy claras sobre cómo crear una mitología sobre sí misma. Y tuvo otras « transformaciones ». En 1923, empezó a quitarse años, y ya para 1926, había cambiado su nombre de nacimiento, Ana María Manuela Isabel Josefa Gómez González, a su nombre artístico, Maruja Mallo (Mallo era el apellido materno de su padre). Su encuentro con otros inconformistas, como Salvador Dalí (1904-1989) y la seductora Margarita Manso (1908-1960) en Bellas Artes, donde los tres estudiaron, y luego su

<sup>5</sup> Las veces que la llamó el arte nuevo las repasa, en 1951, en su diario; incluyen sus encuentros con : 1) Mallo en San Fernando ; 2) el gran pintor uruguayo Torres-García en la Residencia de Estudiantes ; 3) Carlos Ramis en la Escuela de Artes y Oficios ; y, 4) los surrealistas en París (SÁNCHEZ SANTIAGO, 2003 : 86).

contacto con la pandilla de la Residencia de Estudiantes y con la escritora Concha Méndez — cuyos primeros libros de poemas reflejan la vida de la *flapper* —, le motivó a practicar la subversión y la seducción a través del arte del camuflaje. Como lo explica Whitney Chadwick : « La máscara, el disfraz y el *performance* han sido todos cruciales para la producción de la subjetividad femenina a través de una voluntad activa » (CHADWICK, 1998 : 22). Y añade más adelante :

El disfraz ha funcionado para las mujeres tanto como un elemento de los rituales de seducción que dependen de la indumentaria como a la manera de un medio para difuminar los límites entre los sexos mediante signos codificados cuyo significado varía de un momento histórico a otro y de una cultura a otra (Ibid. : 27).

¿ Cuáles eran las causas de que Mallo se convirtiera en una mujer tan mutable, tan camaleónica, tan agitada, que causaba vértigo entre sus amigos ? ¿ Era el cosmopolitismo y la simultaneidad de escenas causadas por la mecanización de la gran ciudad, que le transmutaba constantemente ? ¿ Era su transgresivo *flâneuserie* por Madrid lo que la inspiró a crear a su vez su arte rebelde, sus múltiples personajes, sus varios antifaces ? Mallo describe su atracción hacia este mareante escenario callejero al principio de su libro *Lo popular en la plástica española a través de mi obra 1928-1936* : « 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, cosas y objetos » (MALLO, 1939 : 8). Al hablar de su primera serie, « Estampas »<sup>6</sup>, comenta : « Simultáneamente a los temas populares, los aeroplanos, los barcos, los trenes, las figuras y elementos de deporte y campo, el cine, las máquinas y maniqués, son el contenido restante de la labor que presento » (Ibid. : 10). ¿ Era la influencia de las verbenas a las que asistía con entusiasmo — con todo su carnalesco caos y su choque entre el pueblo y los poderes existentes (visible en su serie « Verbenas ») — lo que también la lanzó a la pintura a su propia rebeldía ? Dice de las « Verbenas », hechas entre 1927 y 1928 (como las « Estampas ») :

Las fiestas populares en España son manifestaciones que giran con el año. Son una revelación pagana y expresan 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 (Ibid. : 8).

Pero también describe las « Verbenas » con términos que aluden a lo falso de todo, « una realidad de fanteches », « un mundo de fantasmas y muñecos » (Ibid. : 9-10). La visión de la pintora ante lo que llama « el orden existente » (Ibid. : 8) es una visión de la falsedad, de la hipocresía de la situación política y de la iglesia católica española<sup>7</sup>.

La joven Mallo era una astuta observadora y, dentro de lo que era su frivolidad y algunos cuadros aparentemente lúdicos, no se dejaba engañar por el mundo que le rodeaba. A través de sus aparentemente ociosas andanzas por las calles y por las verbenas, Mallo estaba trazando la antropología social de su país en sus primeras series. O sea, el ocio de esta mujer moderna tenía una dimensión intelectual ; no era el ocio de la moderna o la *flapper* al uso, sino uno que le inspiró para desarrollar su arte y para estudiar a sus compatriotas. Además, su

---

<sup>6</sup> Las « Estampas » incluyen cuatro motivos que reflejan los intereses de Maruja y sus amigos en aquellos años : las « Populares », las « Deportivas », las « Máquinas y Maniqués » y las « Cinemáticas ».

<sup>7</sup> Aunque fue criada en el catolicismo, Mallo rechazó la Iglesia, que calificaba con los términos « la Mafia Santa » y « el jodido misticismo ».

*flâneuserie* le sirvió para desafiar las leyes sociales que no permitían que la mujer « decente » saliera a la calle sin acompañamiento adecuado.

Mallo estalló en el escenario artístico madrileño en 1928, cuando Ortega y Gasset, profundamente impresionado por sus obras, la invitó a exhibir en los salones de la *Revista de Occidente*. Fue recibida por críticos de arte, novelistas, y poetas con gran entusiasmo. Casi todos estaban maravillados por esta « jovencita » de diecinueve años (tenía veintiséis) de gran talento ; comentaban típicamente sobre su aspecto físico, su energía, su espontaneidad. Ramón Gómez de la Serna la llamó cariñosamente « la brujita joven » y dijo que sus « Verbenas » eran « ferias fantasmagóricas ». El crítico Guillermo de Torre calificaba los lienzos con el término « realismo mágico », concepto concebido por el alemán Franz Roh<sup>8</sup>. Otros críticos la contemplaban con recelo, a veces, hasta hostilidad, por atreverse a lanzarse al mundo de los hombres y, en algunos casos, por pintar figuras femeninas desnudas o agresivas. El ilustre crítico « Juan de la Encina », que llama su pintura « una fruta verde » y la describe como « Menudita, perfil agudo semítico y dos ojos negros y brillantes, de los que se desprenden punzadas aquilinas... ». Y sigue : « Un buen día, yo no sé cómo, se enteró que en el mundo había más, y dio un magnífico puntapié a las divinas enseñanzas de sus profesores » (ENCINA, 1928 : 1). No sólo ataca a Mallo por su « aspecto físico », sino que la critica por atreverse a ser pintora y por desobedecer a sus maestros; « el “ yo no sé cómo ” revela la rabia que el talento de una mujer podría provocar. Si bien Maruja supo, a través de sus encantos y su originalidad plástica, impresionar a medio Madrid, había muchos que no toleraban una mujer que cruzara la línea patriarcal.

Al pintar su serie más surrealista, « Cloacas y Campanarios » (1929-1932), Mallo — muy torturada por sus relaciones con Rafael Alberti entonces — ya observaba el frenesí político en Madrid producido por el inminente derrumbe de la monarquía y la rebeldía del pueblo y lo describe a través de unas metáforas — plásticas y literarias — que revelan la corrupción del gobierno español :

[...] en estos panoramas desoladoras la presencia del hombre aparece en las huellas, en los trajes, en los esqueletos y en los muertos. Esta presencia humana de la realidad fantasmal, que surge en medio del torbellino de las basuras, está integrada a las piedras sacudidas, a los espacios cubiertos de ceniza, a las superficies inundadas por el lógamo, habitada 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 (MALLO, 1939 : 24).

No puede estar más claro que Mallo — siempre astuta observadora de lo que pasaba en la calle — señala el principio del desequilibrio del complejo Estado-Ejército-Iglesia que desembocaría en el establecimiento de la Segunda República con su visión escalofriante y profética.

Los que conocen la trayectoria de la pintora también conocen las anécdotas escandalosas sobre ella : el concurso de blasfemia que ganó en una taberna en Madrid ; las noches en la Residencia de Estudiantes, donde la presencia de mujeres estaba prohibida ; y, las noches por las calles de Madrid con los amigos, que Dalí retrata en su acuarela « Sueños Nocturnos » (1922) ; también « el sinsombrerismo » que practicaba con Concha Méndez y

---

<sup>8</sup> Franz Roh, *Realismo mágico = post expresionismo : problemas de la pintura europea más reciente*. Las observaciones de Roh se basaban sobre todo en la pintura alemana post-expresionista.

algunos otros amigos, que causaba gran revuelo entre la burguesía madrileña<sup>9</sup>. Mallo claramente se escapaba de casa — con la colaboración de sus hermanos Justo y Emilio — para asistir a algunos espectáculos de noche, como el jazz en el Hotel Palace. Pero no era la típica *flapper* en pleno frenesí del charlestón, que describe exhaustivamente Jordi Luengo<sup>10</sup>, aunque sí representaba la modernidad femenina por su aspecto : pelo corto, falda corta o pantalones, y maquillaje de *vamp*, y esa ambigua coquetería que ejercía con los amigos (como Lola Lola), a veces de *femme fatale* y otras, de doncella pizpireta. Como comenta Williams de la protagonista de *El Ángel Azul*, que a veces aparece en escenario como una dama del siglo xviii, y otras como una *flapper* :

Lola Lola se adueña de y explota estos estereotipos al desfilarse y parodiar imágenes fetichizadas del cuerpo femenino. El cuerpo representado de la actriz femenina del cabaret es una representación de un cuerpo femenino amenazado que se libera a través de los performances estereotipados. Este tipo de performance se establece sobre un mecanismo fundamental del cabaret: el uso paródico del estereotipo como un procedimiento principal de expresión (WILLIAMS, 2010 : 61).

Aunque los ámbitos en que Mallo desarrollaba sus *performances* o subterfugios más exagerados eran lugares privados — por ejemplo, en la siempre comentada Residencia de Estudiantes, o en el Monasterio de Silos donde se disfrazó de hombre para poder entrar<sup>11</sup>, o en « las fiestas salvajes » — sus momentos de ocio más celebres incluyen sus caminatas deportivas/artísticas/eróticas, principalmente en el campo. También sus andanzas por fiestas populares fueron importantes; produjeron las « Verbenas » y varios otros cuadros de la misma época que celebran las mujeres en actividades que tienen lugar al aire libre. Por ejemplo, « La Verbena » — que se encuentra en Museo Reina Sofía — donde los sujetos son dos mujeres jóvenes y fuertes, vestidas de tenistas, que caminan vigorosamente por entre los muchos motivos verbeneros ; « La mujer de la cabra », una mujer morena y deportiva que anda enérgicamente con su cabra ; « Las mujeres en la playa », una vestida con lo que parece una sábana y la otra desnuda completamente corriendo por la playa<sup>12</sup> ; y, « Ciclista », una chica en traje de baño que se parece a Concha Méndez (como otras figuras en sus cuadros de fines de los veinte), montada en bicicleta. Estos lienzos no sólo acentúan los cuerpos (desnudos o vestidos, siempre demostrando mucha pierna) de las mujeres, sino también las demuestran en unas posiciones muy activas, y resaltan el énfasis que Mallo pone en la mujer deportista sexuada. Si hay elementos autobiográficos en los cuadros de la pintora — que difícilmente se encuentran — son estos, donde Mallo celebra la libertad física de la mujer y su propia emancipación del patriarcado<sup>13</sup>. Mallo, en muchos cuadros y en sus fotos,

<sup>9</sup> Méndez comenta sobre su amiga subversiva : « Maruja Mallo, que proponía liberar las reacciones primarias, la espontaneidad, decía que todos esos buenos tratos y buenas costumbres no eran más que mala educación. Decía que el colegio nos condicionaba para ser hipócritas » (ULACIA ALTOLAGUIRRE ; MÉNDEZ, 1990 : 43).

<sup>10</sup> Véase LUENGO LÓPEZ, 2008.

<sup>11</sup> Mallo describe este suceso : « [...] fui la precursora del travestismo, pero al revés, cuando tuve que disfrazarme de hombre para entrar en el monasterio de Silos. [...] no se dejaba pernoctar a las mujeres en el interior del monasterio, así que a Alberti se le ocurrió disfrazarme de hombre. Y coló » (Citada por URROSOLO, 1991 : 12).

<sup>12</sup> Este cuadro causó inquietud entre los críticos (todos hombres), porque la mujer desnuda era sujeto para hombres, no para mujeres. Sobre esto, véase MANGINI, *Mallo*, 2012 : 110-111.

<sup>13</sup> No hay que ignorar que la libertad corporal exhibida por las actrices en el cine en aquellos tiempos pudiera haber tenido también un fuerte impacto en Mallo, que junto con sus amigos del « 27 », era gran amante de la Séptima Musa.

« desestabiliza la imagen » [de la mujer], así « desarticulando los sistemas masculinos de contemplar » (DOANE, 1997 : 186), con el efecto — consciente o inconscientemente — de desconcertar e incomodar a los espectadores, así retando la mirada falocéntrica.

En contraste con sus coetáneos amigos como Rafael Alberti (1902-1999), Luis Buñuel (1900-1983) y Salvador Dalí, cuyas actitudes ilustran la vergüenza — inculcada en ellos por la Iglesia — que sienten ante el cuerpo sexuado, Mallo parece trascender esas creencias del cuerpo como obsceno ; no demuestra la vergüenza de sus colegas en su comportamiento, ni exhibe las inhibiciones de sus colegas ante el cuerpo, sino parece celebrarlo. Como he comentado en otro lugar : « Su actitud revela que la sexualidad era algo natural y espontáneo, actitud muy insólita en una mujer española y que causó gran revuelo entre sus colegas masculinos » (MANGINI, 2007 : 296). Tomemos como ejemplo sus relaciones amorosas con Alberti, al parecer las más importantes de su vida. Los amigos del poeta — que era de buen ver y bastante mujeriego — veían las relaciones con Maruja como una simple aventura sexual, y sus comentarios dejan entrever que la intensa colaboración artística que hubo entre ellos en los años 1925 hasta 1929 no tuvo importancia<sup>14</sup>. Federico García Lorca (1898-1936), por su condición de « paria » sexual — Madrid no era Berlín —, no parecía tener prejuicios ante Mallo por ser una mujer liberada de tabúes ; tampoco lo demostraba el muy aberrante Dalí, que le decía a la pintora que « era mitad ángel, mitad marisco »<sup>15</sup>. Pero Buñuel, muy machista en estos temas, siempre se demostró hostil ante la atrevida Maruja, y la insultaba siempre que podía, como cuando habló de hacer un « concurso de menstruación » para humillar a la pintora (SÁNCHEZ VIDAL, 2004 : 54). El escritor Ernesto Giménez Caballero (1899-1988), muy amigo de todo el grupo — e influido por la obra de Mallo — describe a la pintora con malicia : « Maruja Mallo, personalmente, es un ángel negro. Pictóricamente, tiene angelidades blancas. Es una bruja con alma de gorrión » (citado por CASAMARTINA I PARASSOLS, 2003 : 68). Ángel negro, marisco, bruja — son sólo unos pocos de los calificativos que sus coetáneos inventaban para describir a la camaleónica Mallo y que expresan su desconcierto con la pintora.

La relación de Mallo con los fundadores de la Escuela de Vallecas señala otro lado de la muy cosmopolita pintora. Maruja sentía una atracción profunda hacia la naturaleza que no se ve en su obra de los años veinte, pero que aflora a su vuelta de una estancia en París, entre 1931 y 1932, cuando el humanismo fue cultivado en conjunción con los nuevos ideales promulgados por los arquitectos de la República. También, en esta época, se sentía atraída por los campesinos y pescadores, que más tarde se vería en su serie « Religión del Trabajo ». No olvidemos que la pintora pasó sus primeros años cerca del mar, en un pueblo rústico como era Concurbión (A Coruña). Antes de irse a París, y a su vuelta, Maruja se había apuntado a las largas caminatas que iniciaron el escultor Alberto (Sánchez) (1895-1962) y el pintor Benjamín Palencia (1894-1980) — ambos de origen muy humilde — por los arrabales de Madrid, sobre todo Vallecas. Fueron acompañados en diversos momentos por otros artistas y escritores que se reunían en el Gran Café del Oriente, entre ellos, los poetas Alberti, Lorca,

<sup>14</sup> Alberti mismo nunca habló de la pintora hasta la muerte de su mujer, la escritora María Teresa León (1903-1988) porque había roto con Mallo poco antes de juntarse con la escritora, y León era muy celosa de la pintora. En sus memorias, *La arboleda perdida*, confiesa plenamente la importancia que Mallo tuvo en su vida y su obra, sobre todo visible en su libro de poemas, *Sobre los ángeles*. Respecto a este tema, véase MANGINI, 2012 : 119-146.

<sup>15</sup> Ian Gibson dice : « [...] Dalí era un personaje dominado, en lo más hondo de su ser, por sentimientos de vergüenza tan agudos y tenaces que casi literalmente “ le hacían la vida imposible ” [...] » (GIBSON, 1992 : 31).



Hernández y Neruda. Alberto buscaba entender la naturaleza rural como algo metafísico y magnífico, rechazando los motivos urbanos para su arte. El mismo se comparaba a la gran creación de Cervantes : « Y como Don Quijote, cuando desde lo alto de un cerro describía los ejércitos que se le venían encima, porque así era la ley del armado caballero andante, nosotros también, considerándonos caballeros andantes de las artes plásticas, describíamos nuevas formas del dibujo y del color »<sup>16</sup>. Se pasaban sus tardes quijotescas en busca de elementos que sirvieran para su arte : huesos de animales, objetos extraviados, artefactos disecados por el intensivo sol de Castilla. Maruja había encontrado, con estos descubrimientos rurales, un nuevo aspecto metafísico para su arte, y a partir de allí, abandonaría la ciudad como tema, haciendo una fusión de detritus surrealista y caos cósmico, visible ya en sus « Cloacas y Campanarios ».

A partir de ahí, Maruja ya no representaba esa mujer moderna de la ciudad mecánica, sino otra más enigmática, cuya meta era elucidar los aspectos antropológicos más profundos del mundo material y espiritual, al mismo tiempo que cuestionaba las fronteras de género<sup>17</sup>. Y esto se ve en las fotos de Mallo, hechas por su hermano Justo en 1930 en Cercedilla, donde la familia veraneaba. Como he dicho en otro momento : « En las fotos, Mallo se establece como sujeto de su arte. Construye una persona, una identidad nueva, a través de una narrativa misteriosa e inquietante en un contexto teatral — ajena a la de su habitual vida urbana — donde se rodea de símbolos inconexos y ambiguos » (MANGINI, 2007 : 299). Utilizando como accesorios unas calaveras de vacas (Alberto y Palencia estaban fascinados por los huesos y los emplearon como motivos centrales en sus obras), y vestida de pantalón o *cullote*, aun la faz de la pintora es misteriosa por la falta de expresión y un maquillaje que sugiere la androginia. Y esto « complica el sistema del espectador masculino » (WILLIAMS, 2010 : 65), y le produciría a este público, una vez más, la confusión ante las intenciones de Mallo. De hecho, hubo en su época muy pocos comentarios de parte de los críticos sobre las fotos de Mallo en Cercedilla. Como perspicaz vanguardista, la pintora se disfraza de mujer-hombre, desarticulando así el orden genérico en sus fotos, tal como lo había hecho la Dietrich en *El Ángel Azul*.

Miguel Hernández, otro poeta que ha suscitado mucho interés por la relación que tuvo con Mallo, estuvo muy atraído por la pintora. Por lo visto, Maruja le enseñó los misterios de la carne y el poeta estuvo agradecido. Pero cuando dejaron ese breve encuentro erótico y creativo (cosa que tampoco reconocieron los críticos y los amigos entonces), Hernández confesó a su novia oblicuamente su « culpabilidad » por haber tenido relaciones con la pintora<sup>18</sup>. Mallo jamás demostró vergüenza alguna ; al contrario, años mas tarde hizo un homenaje al poeta y a sus andanzas por los pueblos donde ellos gozaban de la naturaleza y de sus amores, encuentros que no sólo inspiraron a muchos versos de *El rayo que no cesa* de Hernández, sino que también inspiraron varios cuadros y cerámicas de Mallo (MALLO, 1979). O sea, Mallo no había dejado de ser como *la femme fatale* descrita en las novelas sicalípticas de aquel tiempo — analizado por Jordi Luengo López, 2009 —, pero ya no era una « vampiresa » urbana.

No es de extrañar la fascinación de Maruja por el pastor-poeta Hernández, que era de un pueblo de Orihuela y que era la encarnación de lo telúrico. Su amigo Neruda —que dejaba al paupérrimo bardo quedarse en su casa a veces— lo describe con su acostumbrada fuerza poética : « Miguel era tan campesino que llevaba un aura de tierra en torno a él. Tenía una

<sup>16</sup> Alberto SÁNCHEZ citado en CHAVARRI, 1975 : 40.

<sup>17</sup> Mar TRALLERO trata este tema en « Maruja Mallo : (re)presentar el género ».

<sup>18</sup> Véase MANGINI, 2012 : 181-97.

cara de terrón o de papa que se saca de entre las raíces y que conserva fresca subterránea » (NERUDA, 1974 : 164). Neruda sabía apreciar los atributos del poeta paisano, ya que — a pesar de sus muchos viajes por el mundo siendo cónsul — sus raíces eran de un remoto y lluvioso pueblo chileno, Temuco. Además, hubo un especie de atracción triangular: si bien había relaciones entre Hernández y Mallo a mediados de los años treinta, en aquella época Maruja también andaba con Neruda por Madrid, sobre todo al antiguo barrio de La Latina, cuando la pintora iba en busca de materiales para sus escenografías hechas de esparto y otros materiales naturales. Es obvio que algunos poemas de Neruda también fueron inspirados por sus relaciones con la pintora<sup>19</sup>. Junto con los de Vallecas, Mallo compartía con Hernández y Neruda un profundo amor por lo natural, lo corporal, el material básico de la vida.

En 1936, Mallo estaba en Vigo para trabajar con las Misiones Pedagógicas, cuando estalló la Guerra Civil. Aterrada por sus amistades y actividades comprometidas con la República, consiguió exiliarse en Buenos Aires a principios de 1937. A partir de ahí, la antes coqueta y alegre pintora cambió ; las espantosas noticias que llegaban de España la hicieron más seria, según algunos comentarios de sus nuevos amigos bonaerenses. Quizá era incapaz de aceptar la cruda realidad de la España derrotada y, sus millones de muertos y exiliados. Al terminar la guerra, sus temas plásticos cambiaron. En los años cuarenta, después de terminar la serie « La Religión del Trabajo », Mallo dejó de pintar cuadros con motivos de su país. Sus temas eran el Pacífico y el Atlántico americanos, mujeres indígenas de América, y otros elementos que celebran el Cono Sur. Se entregó a los viajes a Santiago de Chile ; y a las playas chilenas, donde se reencontró con Neruda en su casa de Isla Negra<sup>20</sup>. Frecuentaba el elegante Punta del Este, Uruguay, donde veraneaban los aristócratas porteños y aparecía en sus fiestas en la capital porteña.

La historia de su también muy moderna amiga Concha Méndez fue muy diferente a la de Mallo. Distinta a Delhy Tejero — que, como hemos observado, al conocer a Mallo, se sintió alienada por su escandaloso comportamiento — Concha y Maruja se congeniaron desde un principio. Hemos comentado algunas de sus travesuras, documentadas por Concha en la autobiografía hecha con su nieta, Paloma Ulacia Altolaguirre. Concha era, como Mallo, de una familia adinerada, pero parece ser que sus padres la vigilaban estrictamente. En el libro, *Memorias habladas, memorias armadas*, ella apunta a su lucha por la libertad para perseguir una profesión en vez de seguir el camino de la juventud de su clase, cuya meta era, según Méndez, « vagar y divertirse » (ULACIA ALTOLAGUIRRE, 1990 : 43). O sea, ir a los bailes, jugar al tenis, asistir a las corridas de toros, pasear en sus coches. Concha comenta que a los veintiséis años, « ... decidí emanciparme un tanto de la familia... salir a la calle sin la vigilancia de una institutriz... » (MÉNDEZ, 2001 : 16). Con ello, dejó el ocio de los « señoritos » y empezó a asistir a tertulias, exposiciones de arte, y conferencias. Comenzó a conocer a gente como Mallo y Alberti, y los chicos de la Residencia, y con esa inspiración, empezó a escribir poesía. Mallo aprobaba su rebeldía y su afán por la cultura y la calle — ambos patrimonio del hombre. Méndez describe su *flâneuserie* con Mallo por Madrid. Iban al Museo del Prado, a las conferencias del escritor Eugenio d'Ors, a las verbenas. Hacían picardías « escandalosas » como era asomarse a las vitrinas de las tabernas y colarse en una tertulia de distinguidos señores que se quedaron desconcertados, aunque entretenidos con la presencia de las atrevidas señoritas. Iban a los barrios bajos y a la Estación del Norte para ver a los viajeros que entraban y salían (ULACIA ALTOLAGUIRRE, 1990 : 51-53). Con esto, se ve que tenían mucho en común : por ejemplo, su interés por viajar y por colarse en los lugares

<sup>19</sup> Sobre este tema, véase *Ibid.* : 174-181. Neruda también la visitaba en la guardilla de su casa, donde pintaba, que estaba cerca de La Casa de las Flores en Argüelles.

<sup>20</sup> En sus fotos con Neruda, se ve a Maruja entregada a la naturaleza, transformada en una mujer-alga.

prohibidos a las mujeres. Ambas tenían mucha curiosidad por la vida de la clase trabajadora, y también por la alta cultura. Concha comenta que Mallo « Decía que yo tenía una manera especial de reaccionar ante las cosas; y era verdad : entonces, todos los gestos del mundo me sorprendían » (ULACIA ALTOLAGUIRRE, 1990 : 51-52). No olvidemos que Mallo estuvo muy influida por la afición al deporte que tenía Méndez, que era campeona de natación; y, eso se ve en las primeras series de la pintora, « Estampas » y « Verbenas », donde Méndez aparece varias veces en plan deportivo y donde vemos la libertad del cuerpo con la cual la pintora le capta. También su mutuo interés en el mundo del espectáculo y el cine es evidente en estos cuadros, sobre todo en las « Estampas Cinéticas »<sup>21</sup>. Sobre todo, estas dos mujeres excepcionales estaban de acuerdo en la liberación de las « reacciones primarias », otra indicación de su insólito desafío al patriarcado, visible no sólo en los cuadros de Mallo, sino también en los primeros poemarios de Méndez.

Pero Concha Méndez tomaría un camino muy distinto al de Mallo. A pesar de sus atrevidos viajes primero a Londres y luego a Buenos Aires, a la vuelta Concha se enamoró de un joven poeta, Manuel Altolaguirre (1905-1959) y juntos decidieron poner una imprenta con el dinero de Concha. Siempre una mujer lanzada, no le inmutó el hecho de que la profesión de *editora* fuera absolutamente inconcebible en España en aquellos tiempos. Mientras tanto, en 1932, se casó la pareja sin la bendición de los padres de Concha, y, al año siguiente, perdieron su hijo recién nacido (al cual Concha le dedicaría un libro desgarrador, *Niño y sombras*, de 1944). La poesía de Concha ya no tenía como tema la mujer joven, moderna, activa, liberada, viajera. Sus versos reflejan la madurez de una mujer que había descubierto el amor del hombre, la pena de perder a su hijo y el cariño de su hija, nacida en 1935<sup>22</sup>. Así que el énfasis poético y vital de Concha gira. Su cuerpo ya no le pertenece, sino que es poseído por su marido. Años después, ya en México, y abandonada por Altolaguirre, Méndez escribe una poesía más contemplativa, con tintes religiosos. Distinta a Maruja, Concha siempre había sido creyente, aunque no beata. Con la pérdida del marido y ya lejos de España, se afirmó su religiosidad. En el exilio, ya abuela cuatro veces y feliz de serlo, Concha fue olvidada por los historiadores de la literatura española, hasta que unos críticos — entre ellos su nieta Paloma Ulacia Altolaguirre, y el hispanista James Valender —, la sacaron de la ignominia que tantos creadores españoles sufrieron en la diáspora provocada por la guerra civil.

Curiosamente, de estas tres mujeres, Maruja Mallo, Concha Méndez y Delhy Tejero, la única que tuvo un profundo renacimiento entre el público es Mallo. A su vuelta a España, en 1965, era una desconocida por dos razones ; primero, como otros intelectuales republicanos, fue borrada de la historia durante el franquismo y, segundo, porque sus propios amigos la habían borrado de sus historias personales por « escandalosa ». Pero con la defunción del régimen franquista y la apertura de España, Mallo llegó a ser como el último vestigio de la vanguardia de los años veinte, y durante unos años — hasta que se enfermó en los años ochenta — la juventud madrileña estaba fascinado por su comportamiento estrafalario y por sus digresiones sobre los amigos de la vanguardia, en especial la llamada « Generación del 27 ». Mallo llegó a ser otra vez la protagonista del escenario intelectual madrileño. Y, desde entonces, sigue aumentando el interés en ella por ser una gran

<sup>21</sup> Concha no sólo escribió crítica de cine, sino también escribió varios guiones para cine y teatro. Incluso, Mallo hizo el escenario para una obra infantil suyo, que se estrenó el el Lyceum Club en 1929. Además, en los años treinta, Mallo creó varios decorados revolucionarios con materiales naturales para unas obras de teatro.

<sup>22</sup> María José Jiménez Tomé describe magistralmente la trayectoria de la obra de Concha Méndez respecto a la maternidad en su ensayo *La maternidad en Concha Mendez: Fue más allá del sueño*.

innovadora en su vida y su obra, un mito, una rebelde, una mujer cuyo cuerpo siempre fue suyo y que nunca se casó ni tuvo hijos. Maruja Mallo fue una mujer libre de ataduras religiosas y de tabúes patriarcales, que hizo de Madrid su propio cabaret.

**Bibliografía**

- ALBERTI, Rafael (1987), *La arboleda perdida. Libros II y IV de memorias*, Barcelona, Editorial Seix Barral.
- BONET, Juan Manuel (1977), Entrevista con Maruja Mallo filmada en la Plaza Mayor de Madrid para el programa « Trazos », n° 10, Televisión Española.
- CABALLERO, José (1983), « Recuerdos surrealistas de un perro andaluz », in BONET CORREA, Antonio (sous la coordination de), *El surrealismo*, Madrid, Cátedra : 195-204.
- CASAMARTINA I PARASSOLS, Josep (2004), *Ángeles Santos, un mundo insólito en Valladolid*, Madrid, Residencia de Estudiantes.
- CHADWICK, Whitney (1998), « Women, Surrealism and Self-Representation », in CHADWICK, Whitney (ed.), *Mirror Images : Women, Surrealism and Self-Representation*. Cambridge, MA : MIT Press : 2-35. Traducciones de la autora.
- CHAVARRI, Raul (1975), *Mito y Realidad de la Escuela de Vallecas*, Madrid, Ibérico Europea de Ediciones.
- DOANE, Mary Ann (1997), « Film and the Masquerade : Theorizing the Female Spectator », in CONBOY, Katie, MEDINA, Nadia & STANBURY, Sarah (ed.), *Writing on the Body. Female Embodiment and Feminist Theory*, New York, Columbia University Press : 176-194. Traducciones de la autora.
- GIBSON, Ian (1992), *La vida desafortada de Salvador Dalí*, Barcelona, Editorial Anagrama.
- JIMÉNEZ TOMÉ, María José (2011), « La maternidad en Concha Méndez: “ Fue más allá del sueño...” », in JIMÉNEZ TOMÉ, María José & QUILES FAZ, Amparo, editoras. *Memoria, escritura y voces de mujer*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga : 119-158.
- LUENGO LÓPEZ, Jordi (2009), *La otra cara de la bohemia*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I.
- (2008), *Gozos y ocios de la mujer moderna*, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.
- LUZÁN, Julia (2005), « La pintora errante », *El País*. Disponible en [elpais.com/diario/2005/11/20/eps/1132471612\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2005/11/20/eps/1132471612_850215.html)
- MALLO, Maruja (1939), *Lo popular en la plástica española a través de mi obra 1928-1936*, Buenos Aires, Losada.
- (1979), « Miguel Hernández », in ORTEGA, Soledad & MALLO, Maruja, *Homenaje a Revista de Occidente*, Madrid, Talleres Luis Pérez.
- MANGINI, Shirley (2012), *Maruja Mallo y la vanguardia española*, traducción de Roser Berdagué, Barcelona, Circe.
- (2007) « Maruja Mallo. La Bohemia encarnada », *Arenal. Revista de la Historia de Mujeres*, vol. 14, n° 2, julio-dic. : 291-305.
- MÉNDEZ, Concha (2001), « Concha Méndez 1967 », in VALENDER, James (ed.), *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes : 15-22.
- MORENO, Enrique (1998), « Mujeres modernas », *La defensa de Albacete*, mayo, 1930, citado en FUENTES GONZÁLEZ, Isabel, *Delhy Tejero. Entre la tradición y la modernidad 1904-1936*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos Florián Ocampo : 56.
- NERUDA, Pablo (1974), *Confieso que he vivido*, Barcelona, Editorial Seix Barral.
- ROH, Franz (1927), *Realismo mágic = post expresionismo : problemas de la pintura europea más reciente*, traducción de Fernando Vela, Madrid, Revista de Occidente.

- SÁNCHEZ SANTIAGO, Tomás (2003), *Zamora y la vanguardia*, Valladolid, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (2004), *Buñuel, Lorca, Dalí. El enigma sin fin*, Barcelona, Planeta.
- TEJERO, Delhy & SÁNCHEZ SANTIAGO, Tomás (1998), *Una muchacha y una maleta : catálogo de la exposición*, Zamora, Ayuntamiento de Zamora.
- TRALLERO, Mar (2012), « Maruja Mallo: (re)presentar el género », in DEL POZO, Alba & SERRANO, Alba (eds.), *La piel en la palestra. estudios corporales II*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona : 247-251.
- ULACIA ALTOLAGUIRRE, Paloma & MÉNDEZ, Concha (1990), *Memorias habladas, memorias armadas*, Madrid, Mondadori.
- URROSOLO, Antxón (1991), « Un genio heterogénico con boquita de piñón », *Sábado a Sábado*, 11 de mayo : 12.
- VICENT, Manuel (1981), « Maruja Mallo, la diosa de los cuatro brazos », *El País*. Disponible en : [elpais.com/diario/1981/09/12/sociedad/369093602\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1981/09/12/sociedad/369093602_850215.html).
- WILLIAMS, Jennifer (2010), « Gazes in Conflict: Lola Lola, Spectatorship, and Cabaret in *The Blue Angel* », in *Women in German Yearbook*, Vol. 26, Lincoln, University of Nebraska Press : 54-72. Traducciones de la autora.