

‘LA PALABRA PINTADA’. REVISTAS CULTURALES Y ARTES PLÁSTICAS EN LA SEGUNDA EDAD DE ORO DE LA LITERATURA ESPAÑOLA Y LATINOAMERICANA (1918-1939)

‘La palabra pintada’. Cultural journals and visual
arts in the second Golden Age of the Spanish and
Latin American literature (1918-1939)

Alfredo Taján

Escritor y director de Casa Brenan (España)

El presente artículo desarrolla las relaciones constantes entre pintores y poetas latinoamericanos adscritos a la vanguardia artística durante las primeras décadas del siglo XX en el ámbito argentino, así como en sus vínculos con Europa –Francia en primer lugar, pero también Inglaterra, Alemania y España–, verdaderos movimientos de ida y vuelta que convergen en una creación literaria brillante. Protagonistas de una reacción frente al modernismo, reivindican la unión de palabra y pintura y encuentran en las revistas literarias –*Ultra*, *Grecia*, *Litoral* y *Mediodía*– y en los manifiestos verdaderos cauces de expresión donde estas minorías persiguen el asentamiento de una estética subjetiva, libre y sin ataduras. Finalmente, se cerrará este recorrido acudiendo al papel fundamental de Maruja Mallo, una personalidad artística que no puede ser obviada al abordar esta cuestión.

Palabras clave

Vanguardia, palabra, imagen, revistas, manifiesto

This article develops the constant relations between Latin American painters and poets belonging to the artistic avant-garde during the first decades of the 20th Century in Argentina, as well as in their European connections, France in the first place, but also England, Germany and Spain, real back and forth movements that converge in a brilliant literary creation. Protagonists of a reaction against Modernism, they claim the union of word and painting, and find in the literary magazines –*Ultra*, *Grecia*, *Litoral* and *Mediodía*–, and in the manifestos, real channels of expression where these minorities pursue the establishment of a subjective aesthetics, free and without ties. Finally, this path will reach an end by looking to the key role of Maruja Mallo, an artistic personality we can not ignore when approaching this issue.

Keywords

Avant-garde, word, image, magazines, manifesto

Ultramarinos cultural

Con *ultramarinos* nos referimos al movimiento estético ultra, precursor de precursores tanto en la antigua metrópolis como en las repúblicas americanas, llamadas por Rafael Rojas «las repúblicas del aire», cuyas élites urbanas e ilustradas fueron tan permeables primero al simbolismo francés, luego a las primeras vanguardias rupturistas, de Apollinaire y Cendrars a Cocteau. El movimiento ultra reaccionó, dos décadas más tarde, al ideario pesimista de los intelectuales de la gloria madre española, hundida y humillada como potencia, precisamente ultramarina, en 1898; es curioso que entre 1910 y 1930 los escritores y pintores de las vanguardias latinoamericanas consideraban como inmediatas referencias culturales a Francia, a Inglaterra, a Alemania o a Italia, olvidando el rico, complejo y próximo acervo cultural español; ese rechazo a lo español peninsular, tan vanguardista por rupturista, supuso un viaje de aportaciones de ida, pero también de vuelta; si buscáramos un ejemplo lo encontraríamos, sin ir más lejos, en el aporte de la pintura de Juan Gris cuando esta se conoció en Montevideo y en Buenos Aires; Gris influirá directamente en Torres García, en Xul Solar y en Emilio Pettorutti, nada menos; la aportación de vuelta la hallaríamos en un joven Jorge Luis Borges, inmerso en el ultraísmo, Borges frente a Borges, acompañado por su hermana Nora, visitando Suiza, Mallorca, Sevilla, la que conoce en el invierno de 1919, visita incluida en su dilatado viaje europeo, 1914-1921, escudriñando su fantasma en ese espejo transatlántico del que ya no saldrá jamás, es el espejo de su meditada fuga hacia la ceguera, el espejo donde se reflejarán sus interminables metamorfosis, semejante a los movimientos culturales cambiantes que representa, alguno de ellos condenados al olvido. Y en torno a esos años, incluso poco antes, en el epicentro parisino, se desarrolla la denominada por Roger Shattuk «época de los banquetes»: Rousseau *el Aduanero* y su naif egipcio, Pablo Picasso incontenible, Guillaume Apollinaire, con sus caligramas y con la cabeza vendada a causa de una herida en el frente, a los que se sumará el arlequín ecléctico Jean Cocteau, convertido en el *Fantomas* del Arte Nuevo; en el ámbito hispano ofrecerá los aperitivos correspondientes Ramón Gómez de la Serna, que pasa de puntillas sobre la Generación del 14; en realidad, pasará de puntillas por todas las generaciones, utilizando, ya en el exilio porteño, aparte de sus famosas greguerías, unas inquietantes muñecas de cera en escaparates imposibles, amparándose e inspirándose, sin embargo, en mujeres de carne y hueso, mujeres inteligentes, como su compañera, la prosista judío-argentina Luisa Sofovich, la inefable embajadora volante Victoria Ocampo o la exótica pintora Maruja Mallo.

¿Edad de plata o edad de oro?

¿Edad de oro o de plata? Qué más da, son años para la historia de la cultura contemporánea que en cualquier metal refulgen, porque, poco a poco, se van cumpliendo algunos de los mandatos que flotaban en las conciencias, sobre todo en cuanto a la aceptación del fracaso. Pero tras el fracaso vendrá el aprendizaje y un atronador despertar. Las nuevas corrientes no solo tratan de cuestionar a las generaciones literarias anteriores, sino que, en realidad, se trata de algo más que un gesto, se trata de abrir unos ventanales muy amplios para que entren las distintas, y en ocasiones antinómicas, corrientes del llamado Arte Nuevo, fundamentalmente, con especial virulencia, la partitura del ultraísmo, padre enloquecido de lo que ocurrió después; el ultraísmo no será sino una manifestación efímera, estridente, más formal que esencial, pero absolutamente necesaria como eslabón a la denominada Generación del 27, que se instaurará con letras mayúsculas en la historia no solo de la poesía, sino de la cultura española. Pero antes había, eso sí, que romper y romper bien, marcar las distancias, reflejar esa ruptura en páginas aladas, dejando los signos expuestos en las imprentas: la palabra debe pintarse, la ilustración es poema. Y en ese vértigo no sonará tan descabellada la máxima de Guillermo de Torre: «En el principio fue la Revista».

Esta unidad esotérica, este salto a no se sabe dónde, si al trazo o al verbo, o si a los dos a la vez, en parte se inspiró en un mago antiguo, poseedor de una enérgica y fluctuante sierpe, un ser único: el pintor, escritor y visionario inglés William Blake (1757-1827), creador de curiosos, extenuantes y aislados manierismos, con su «sagrada insurrección», sus matrimonios entre el mal y el bien, entre el cielo y el infierno, su fe «en los derechos perentorios de la imaginación»; Blake o, más bien, la actitud de absoluta independencia de Blake respecto a su época, unida a su destreza como dibujante y grabador, consiguió que muchos autores posteriores se reconocieran en él. Sus lapidarias frases –«Hay que despojarse de los podridos andrajos de la Memoria y reemplazarlos por la Inspiración» o «La eternidad está enamorada de las obras del tiempo. Todo lo creíble es una imagen de la realidad»– dejaron una profunda huella entre los «incitadores heterodoxos» de los que habla Victoria Ocampo, sobre todo en la aventura revisteril de un joven Borges –por supuesto, influido por Swedenborg, pero también por William Blake– dispuesto a apartar al modernista de Buenos Aires del liderazgo de Leopoldo Lugones, «he creado –Borges escribe a Bianchi– dos revistas bochincheras y fervorosas, *Proa* y la mural *Prisma*»; la galaxia borgiana, reunida en torno al Grupo Florida, nace paralelamente a la

inauguración de una muestra del inquieto pintor Pedro Figari y se alimentará de las colaboraciones del mismo Borges, Macedonio Fernández, Roberto Arlt, Pablo Neruda, Jaime Villaurrutia, el inefable Gómez de la Serna, Benjamín Jarnés, Guillermo de Torre y los simbolistas franceses tardíos Supervielle, Saint John Perse y Jules Romain; las ilustraciones recaen, entre otros, en Xul Solar y en Norah Borges.

Transcurridos los años, en la década de los cuarenta, el recuerdo y las críticas estarán trufadas de invención, ironía y sarcasmo, ¿cómo si no pueden entenderse las *Crónicas de Bustos Domecq*, donde el despiadado tándem Borges-Bioy lanzará su metralla?; la época precursora de *Proa* y *Prisma*, del pan-criollo de Xul, el escándalo producido por la obra de Pettorutti en el Salón Witcomb, la dimisión y huida de Ricardo Güiraldes de *Proa*, el simulado enfrentamiento del Grupo Florida con el Grupo Boedo, todo este universo fantasmagórico, sus protagonistas, esos sí serán los grandes olvidados de esos años de vanguardia, no hacía falta irse tan lejos, a Picasso y a Le Corbusier, porque los olvidados, los demolidos por la historia, serían otros. El efecto de la cita es bueno, pero la broma, a estas alturas, resulta prepotente y maligna. Un óleo de Xul Solar festejará *Proa* en el ecuador de su aniversario y simbolizará la actitud de los creadores pioneros de los años veinte. «En el óleo aparecen tres hombres lanza en mano en la proa de un barco dispuestos a enfrentar a las serpientes erguidas y ondas dentadas de alta mar [...]. Trabajamos en el sitio más libre y duro del barco, mientras que en los camarotes duermen los burgueses de la literatura». La infinita galería de signos, paisajes y escenarios diversos que señala Xul representa la situación de los artistas e intelectuales porteños más avanzados frente a la tradición decadentista inmediatamente anterior.

La época de los manifiestos: Guillermo de Torre, Grecia y Ultra hasta llegar a Litoral y Mediodía

«En el principio fue la Revista», repetimos la cita del hombre-puente del momento, Guillermo de Torre, que alentaría, con su propia y transatlántica biografía, la condición del creador plus-ultra gracias a su matrimonio con la pintora argentina Norah Borges, hermana del entonces joven ultraísta Jorge Luis, y gracias, también, a sus relevantes incursiones en la cultura de las dos orillas –con lo que eso supuso de estereofonía transnacional– en las décadas de los veinte y treinta del pasado siglo; Guillermo de Torre colaborará activamente en las revistas borgianas *Proa* y *Prisma*, una experiencia que indudablemente le ayudará a incorporar, y a conocer de primera mano, diversas corrientes estéticas, hasta entonces desconocidas para él, a su ya

amplia cosmovisión; el análisis y compendio crítico de su inestimable ensayo antológico *Literaturas europeas de vanguardia* (que no cesó de abrir hasta 1965) no es sino el resultado del campo ilimitado de expansión intelectual y de la inagotable curiosidad de Guillermo de Torre; su magisterio, en continuo *aggiornamento*, le convertirá, con el paso del tiempo, en uno de los fundadores de la editorial Losada y, finalmente, en catedrático de Literatura en la Universidad de Buenos Aires, donde fallecerá en 1971.

Pero unos años antes, en los años de indagación, Guillermo de Torre –junto a Rafael Cansinos Assens y Adriano del Valle– es uno de los más activos participantes en manifiestos y publicaciones de aquella avanzadilla de ida y vuelta que tendría su germen en los primeros números de *Grecia*, porque al hacer Guillermo de Torre un *Elogio a las revistas*, plataformas tan en boga en aquel mundo estético que indaga al unísono palabras y formas, no solo defiende el modelo publicitario del manifiesto, que él tanto utilizó, sino que su actitud también resume el afán de intercambio de los nuevos tiempos, el ir más allá de la obra de arte, el firme propósito de llegar a la raíz de los enigmáticos signos culturales de una Europa que experimenta una profunda crisis de identidad y en la que sus minorías vanguardistas batallan por conseguir una expresión cultural radicalmente subjetiva y sin coerciones. El «situarse verticalmente» de Guillermo de Torre, parodiado, no obstante, por Gerardo Diego, que le llamó «príncipe del esdrújulo archipénico», representa una de las actitudes esenciales de apoyo a la difusión y prestigio de las revistas literarias como objetos y como soportes idóneos para el pregonado cambio de estética. Las revistas se convertirán en los medios esenciales, en los espacios físicos, que publicitarán las nuevas voces que irrumpen con fuerza en el panorama literario y plástico de los años veinte. Es curioso, pero las revistas culturales, más tarde, incluso en los años difíciles de la posguerra franquista, actuarán como enlace, como puente, entre autores del interior y los del exilio.

Desde hace más de tres décadas se han venido realizando exhaustivas investigaciones y revisiones de esta apasionante época del arte y literatura de vanguardia española, entre otros los de Manuel J. Ramos, Rafael Osuna, Juan Manuel Bonet, con su celebrado *Diccionario de las vanguardias en España*, José María Barrera, especialmente sobre la ultraísta *Grecia*, Fanny Rubio, Julio Neira, sobre *Litoral*, Francisco Chica, sobre Emilio Prados, sobre las relaciones entre pintura y palabra, entre trazo y verbo, Eugenio Carmona, y Sergio Baur, sobre los grupos Boedo y Florida, y las borgianas revistas *Proa*, *Prisma* y *Martín Fierro*.

En la Península, los balbucesos de *Cervantes*, *Alfar*, *Cosmópolis*, *Reflector*, *Tableros*, *Horizonte*, *Plural*

Las revistas se convertirán en los medios esenciales, en los espacios físicos, que publicitarán las nuevas voces que irrumpen con fuerza en el panorama literario y plástico de los años veinte

culminan en las más estables *Grecia* y *Ultra*, hasta arribar a *Litoral* y *Mediodía*. Al principio resplandece la revista sevillana *Grecia*. Varios estudiosos han señalado que parece mentira que bajo un título tan poco vanguardista se disparara toda la metralla dadaísta, ultraísta, creacionista y surrealista que se proyectó, y que además se hiciera con cierta prolongación y estabilidad. La revista *Grecia* (Sevilla, 1918-Madrid, 1920) fue el paradigma de las primeras vanguardias –aparte del ultraísmo, el surrealismo y todos los ismos con los que se topó y recogió por el camino– en el ámbito de la literatura hispanoamericana. De sus cincuenta números, cuarenta y tres se publicaron en Sevilla y los últimos siete en Madrid, que incluyó el *Suplemento Vertical* de Guillermo de Torre (de junio a noviembre de 1920), todos dirigidos por Isaac del Vando Villar, que estaría escoltado por un impresionante elenco en el que debemos incluir al inquieto poeta Adriano del Valle –que posteriormente dirigiría entre 1927 y 1928 *Papel de Aleluyas* junto con Rogelio Buendía y Fernando Villalón, y años más tarde asesoraría al Instituto Nacional del Libro, ya en los años cuarenta.

La evolución del núcleo sevillano de *Grecia*, liquidador de un modernismo tardío y pionero en los cambios renovadores, se constata nada más hojear una colección completa de la misma, donde puede apreciarse que los versos simbolistas y modernistas de los primeros números dan paso a caligramas que destruyen el espacio oral del poema sustituyéndolo por un espacio visual, experimento, como recogen Díez de Revenga, Rafael de Cózar y Rafael Osuna, que tiene su máximo exponente en los caligramas; la afición de *Grecia* por los caligramas influye en el diseño de la revista y en la propia atmósfera en que se mueven las propuestas de sus colaboradores, calidoscópico inventario que va desde uno de los padres artífices de los ismos hispanos, el relativamente olvidado en la Península, pero admirado con fervor por Borges, con una obra refractaria a toda concesión; nos referimos al

divino fracasado –ensayista, novelista, crítico, estilista– Rafael Cansinos Assens; también debe citarse el ligero idilio de *Grecia* con el bohemio Pedro Luis de Gálvez –Gálvez afirmó que Sevilla era la «Jerusalén del ultraísmo»–, firmas de Dámaso Alonso, Juan Larrea, Pedro Garfías y rúbricas de escritores tan dispares como García Lorca, Eugenio Montes, Mauricio Bacarisse, Gómez de la Serna, Valle-Inclán, Gerardo Diego, entre un dilatado elenco de colaboradores que llegó hasta los vanguardistas periféricos, como el mallorquín Jacobo Sureda o el catalán Salvat-Papasseit.

La atención que *Grecia* también prestó a escritores extranjeros, sobre todo franceses, está presente en un panel de lujo: Apollinaire, Cocteau, Morand, Breton, Max Jacob, Picabia, Reverdy, Salmon, Soupault y Tzara, y un etcétera en el que destaca el futurista Marinetti. Los jóvenes hermanos Borges, entonces ultraístas, Jorge Luis y Norah, fueron próximos a *Grecia*, Jorge Luis vio publicado su primer poema en la misma y Norah sus viñetas. El chileno Huidobro y el mexicano Tablada también alimentaron este suculento catálogo. Como indica José María Barrera López: «No existe ningún testimonio más importante para entender la tierra de nadie situada entre el posmodernismo y los distintos ismos que las páginas de esta publicación innovadora, génesis y desarrollo del movimiento ultraísta español, con la modalidad creacionista»; Juan Manuel Bonet afirma que la revista *Grecia* «se convirtió, aparte de una plataforma del ultraísmo, en una publicación muy abierta a las novedades cubistas y dadaístas»; lo cierto es que sin estar profusamente ilustrada –sí, convergen Norah Borges, Barradas, Delaunay y Gutiérrez Solana–, sorprende el diseño de sus anuncios publicitarios y la combativa manera de *manifestar* sus puntos de vista.

El otro gran milagro fue, y aún es, la malagueña revista *Litoral*, que se sigue publicando con bastante buena fortuna, pero no olvidemos que fue fundada en el ya lejano 1926; logró salir, a pesar del «exceso de buen tiempo», gracias al tesón de Manuel Altolaguirre y Emilio Prados, aventura a la que luego se incorporaría José María Hinojosa como miembro del núcleo duro, interviniendo otros escritores desde una periferia, valga el oxímoron, bastante cercana. En el suplemento número 11 de *Litoral* aparece «Jacinta la pelirroja, poema en poemas y dibujos de José Moreno Villa», donde la paradigmática unidad entre trazo y verbo se cumple a rajatabla, el poema y los dibujos que ilustran el libro son del mismo Moreno Villa, la simbiosis, por tanto, será pintada y escrita; años más tarde, el mismo autor lanzará una consigna: «Un arte lírico –declara Moreno Villa– no puede hacerlo más que un pintor-poeta». Indudablemente «Jacinta la pelirroja» sintetiza el espíritu renovador de la Generación

del 27, con una extensa nómina de poetas-pintores que considerarán la ilustración, junto a impresores y editores avanzados, como una prolongación del poema, rompiendo la jerarquía tipográfica en los interiores y en las portadas y contraportadas de los libros. Hemos escrito «dibujantes» y «poetas», el repertorio apabulla: Federico García Lorca, José María Hinojosa, José Caballero, Rafael Alberti, Norah Borges, Benjamín Palencia, Gregorio Prieto, Oliverio Girondo, Bergamín, Guillermo de Torre, Rafael Barradas, Daniel Vázquez Díaz, Alfonso Ponce de León, Óscar Domínguez, el caso excepcional de Ernesto Giménez Caballero, cuyo *Hércules jugando a los dados* fue ilustrado, nada más y nada menos, que por Pedro Flores, Ismael González de la Serna, Robert Delaunay, Ramón Gaya, Francisco Bores y la excepcional Maruja Mallo, a la que dedicaremos más adelante un apartado especial.

Desde sus comienzos *Litoral* se rodeó de un aire de mito, quizá por las circunstancias geográfico-familiares en las que se editó, circunstancias a las que deben añadirse los avatares de la Antigua Imprenta Sur (después Dardo), en la que se publicó la revista a pesar de graves aprietos económicos; de ninguna manera puede soslayarse la renovación tipográfica que *Litoral* acometió –utilización de elementos tipográficos Ibarra, Elzeviriano, Baskerville y Bodoni– y su original navegación en la órbita del surrealismo; deben señalarse sus tres épocas, la ya citada malagueña (1926-1929), la época mexicana (1944) –en la que persistirán Altolaguirre y Prados, a los que se unirán Moreno Villa, Juan Rejano y Giner de los Ríos–, en la que aparecen solo tres números donde confluyen algunas voces poéticas del exilio español, entre ellas las de Juan Ramón Jiménez, Max Aub y León Felipe. La tercera época y hasta hoy la última se inicia en Torremolinos (1968) con José María Amado y Jesús Ussía, entre otros, a los que se incorporará su actual director, Lorenzo Saval, quien mantiene su rumbo editando cuatro o cinco monográficos anuales con pulcro y elaborado diseño y con una temática más amplia que trasciende la poesía para adentrarse en otros ámbitos culturales.

La sevillana revista *Mediodía* (1926-1933), dirigida por Eduardo Lloset y Marañón, marido de la abogada y novelista Mercedes Formica, pasaría también por tres etapas diferentes: de 1926 a 1929, con catorce números; 1933, con dos números y, excepcionalmente, 1939, con tres números. Como indica Andrés Soria en su ensayo de 1988 *Vanguardismo y crítica literaria en España*: «*Mediodía* acepta implícitamente el legado de *Grecia*, aunque renunciando a todo vanguardismo radical»; sin duda, el programa de *Mediodía* se basa en la moderación, en una llamada al orden que combinó, con acierto, creacionismo y surrealismo con

poesía pura, versos de orientación clasicista, lírica religiosa y neopopularismo. La conexión con los autores de la Generación del 27, siempre presente, es irregular: en mayor medida colaboran Bergamín, Jarnés y Guillén, y en menor medida, Alberti, Aleixandre, Altolaguirre, Cernuda, Gerardo Diego, Dámaso Alonso o García Lorca. El famoso viaje que un grupo de ellos realizaría a Sevilla en diciembre de 1927, sufragado por el Ateneo de Sevilla y amparado por *Mediodía*, visita que sirvió como reivindicación de la figura y obra Luis de Góngora, fue el momento de mayor cercanía entre los viajeros de la Generación del 27 a Sevilla y *Mediodía*, que en ese momento fugaz será una de las plataformas de la misma, aunque paradójicamente el sevillano Luis Cernuda se mantuviera en la platea como distante espectador en los actos celebrados al efecto. Dos de los redactores más activos de la revista, Joaquín Romero Murube y Rafael Porlán, defenderán, pasados los años, la necesidad que tuvieron de superar los ismos radicales de las vanguardias, aquella sugestión por hélices, heliógrafos y disparos de las ametralladoras; *Mediodía* supone una reacción contra la literatura de guerra, «esa llamada al orden –insiste Romero Murube– la da en París el propio Jean Cocteau, que en su momento fue guerrillero de las artes más avanzadas, al igual que había que cicatrizar la corona de pólvora que adornó de sangre la frente de Apollinaire (...) el credo de *Mediodía* se encontraba en el orden y en la depuración», concluye. José María Izquierdo y Eduardo Lloset también abundarán, en textos posteriores, en el sentido de equilibrio y medida que será un camino hacia aguas más tranquilas que, en definitiva, tomaría esta revista hasta su último número.

Maruja Mallo ultramarina

La fascinación que ejercen la personalidad y obra plástica, o ambas a la vez, de Maruja Mallo (Lugo, 1902-Madrid, 1995) han terminado convirtiéndola en lo que realidad fue, es decir, uno de los epicentros de los movimientos vanguardistas plásticos y literarios de una época crucial comprendida entre 1926 y 1937, que pivotó entre la Residencia de Estudiantes y la embrionaria Escuela de Vallecas, con la que Mallo mantiene una conexión indirecta, porque su propuesta estética era más radical y fue más incomprendida que la de los pintores vallecanos, a los que se asoció su nombre. Alberto, por ejemplo, le reprochaba «preferir el Mont Blanc al cerro de Almodóvar». Maruja Mallo se había trasladado, becada por la Diputación de Lugo, a Madrid a mediados de los años veinte y pronto conoció a Dalí –que la definía como «mitad ángel mitad marisco»–, Federico García Lorca, Rafael Alberti, de

quien fue amante, y Miguel Hernández, con quien mantuvo un tortuoso romance, relación que inspiraría al poeta de Orihuela, según mantiene José Luis Ferris, su conocido poemario *El rayo que no cesa*.

A pesar de su exotismo, y quizá por eso, la obra plástica de Maruja Mallo sería glosada por numerosos escritores de la época: Concha Méndez le dedicaría un par de poemas –«Tenerife» del libro *Inquietudes* (1926) y una de sus *Canciones de amor y tierra* (Buenos Aires, 1930)–; Manuel Abril y Rafael Alberti, y otros autores tan dispares como Ernesto Giménez Caballero o Juan Ramón Jiménez, escribirían acerca de su pintura, que giraba en torno a extrañas verbenas, rascacielos, singulares motivos urbanos, cloacas y campanarios –recordar además su lienzo *Elementos de deporte*– en los salones de la Revista de Occidente (1928). Precisamente el texto de Alberti titulado «Primera ascensión de Maruja Mallo al subsuelo» –«Una luz corrompida te ayudará sentir los más bellos excrementos del mundo»– puede considerarse paradigmático de la atracción ejercida por esta poeta plástica entre sus coetáneos escritores y, aunque Alberti no la cite en la primera edición de *La arboleda perdida*, años más tarde romperá su silencio en un artículo publicado en *El País* el 28 de septiembre de 1985, «De las hojas que faltan», recogido luego en el segundo volumen de sus *Memorias*, texto en el que desvela sus distintos encuentros con la pintora y la colaboración principal de Maruja Mallo; con figurines y decorados, «sus estampas eran más que estampas», en «aquel guirigay lírico-bufo-bailable», un delirante recitativo teatral que Alberti tituló *La pájara pinta*, con partitura de Óscar Esplá, y que no se estrenaría hasta muchos años después. Pero sobre todo nos interesan los trabajos de Mallo como ilustradora en diversas revistas y poemarios, a destacar *La Gaceta Literaria*, *Revista de Occidente*, *Alfar*, entre otras, y su aportación en el ya citado libro de Giménez Caballero *Hércules jugando a los dados*, y las cubiertas de *Hollywood*, de Xavier Abril, de *Transparencias fugadas*, de Pedro García Cabrera, y de *Cadera del insomnio*, de Tomás Seral.

Maruja Mallo encabeza el cada día más reivindicado por la crítica grupo de Las Sinsombrero, conjunto de mujeres transgresoras y avanzadas para su época, grupo nutrido por artistas plásticas, escritoras, políticas y pensadoras españolas vinculadas, de una u otra manera, a la Generación del 27, integrado por una brillante nómina: Margarita Manso, Ángeles Santos, María Zambrano, María Teresa León, Concha Méndez, Josefina de la Torre, Rosa Chacel o Ernestina de Champourcín, entre otras. La calidad *ultramarina* es debida a esa vocación inter-

nacional que adquieren, desde muy pronto, su pintura y su persona, su desafección hacia lo castizo y apego a lo universal, a pesar de aquellas verbenas metafísicas que la hicieron tan conocida. En 1932 André Bretón en París adquirirá su obra *Espantapájaros* y realizará exposiciones en la capital de Francia, Copenhague y Berlín. Maruja huyó a Portugal un año después de estallar la guerra civil, donde es acogida por Gabriela Mistral, a la sazón embajadora de Chile en Lisboa; de allí parte a Buenos Aires, donde la protege el grupo de la revista *Sur*, en la que publica algunos textos, y continúa realizando exposiciones; Gómez de la Serna y su mujer Luisa Sofovich le editan, prologado por Ramón, un libro en el que Mallo expone sus teorías estéticas. Mientras tanto pronuncia conferencias y expone en París, Brasil y Nueva York. Pero no me resisto, despojadas de cualquier otra referencia, a recordar un par de instantáneas ultramarinas de Maruja Mallo; la imagino paseando por las playas del fin del mundo, el sur de Chile (1945), junto a Pablo Neruda, extasiada frente a aquel océano Pacífico en el fondo tan agresivo, buscando inspiración para el encargo que le habían hecho en Buenos Aires de decorar el cine Los Ángeles. La segunda instantánea también debe su invención a otra hazaña marítima, esta vez en la costa transatlántica montevideana, donde Maruja se quedará contemplando el vasto mar como sirena varada y sola del surrealismo europeo en la Cruz del Sur. Unos años más tarde, se trasladará a Nueva York (1949), para volver a España a mediados de los sesenta, concretamente en 1962. Fueron años de injusto olvido paliados a partir de finales de los setenta gracias a la atención crítica de Juan Pérez de Ayala, Juan Manuel Bonet, Estrella de Diego o Guillermo de Osma, quien ha exhibido en su galería diversas exposiciones individuales de la artista. Cuentan que visitando en Madrid la primera edición de la Feria de Arco, observando el gentío haciendo enormes colas para acceder al recinto ferial, Maruja Mallo, que esperaba enfundada en su abrigo de pieles y sobre sus zapatos-corturnos, maquillada con sus rabillos y sus labios pintados, preguntó: «¿Esto es afición o ganado?». Con esta pregunta se contestan muchas respuestas y también se formulan muchas preguntas de aquellos pintores que escribían con imágenes y de aquellos escritores que pintaban con palabras¹.