

# Maruja Mallo: transformación, máscara e identidad. Breve análisis de su cuaderno *América Aborigen* (1959)\*

## Maruja Mallo: transformation, mask and identity. Brief analysis of her notebook *América Aborigen* (1959)

Ana Belén Feijoo Valencia  
Universidad Complutense de Madrid

Fecha de recepción: 29 de mayo de 2020  
Fecha de aceptación: 30 de octubre de 2020

*Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*  
vol. 33, 2021, pp. 19-42  
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2021.33.001>

### RESUMEN

El presente artículo aborda el estudio de la figura de Maruja Mallo centrándose en el análisis del proceso de construcción de su identidad artística, sobre todo en lo que refiere al periodo de los años cincuenta, muy levemente estudiados hasta ahora. Analizamos el cuaderno de su archivo personal titulado *América Aborigen* (1959), en el cual la pintora reflexiona acerca de diferentes cuestiones relacionadas con la cultura popular americana, esenciales para comprender el desarrollo de la artista en este momento. Examinamos también el gusto por diferentes elementos fundamentales en su vida, como son la mentira, el disfraz y, sobre todo, la máscara, que encontraremos a lo largo de su trayectoria en contextos muy diferentes, pero siempre con simbolismos asociados a la transformación de la realidad o mutabilidad. Después de desarrollar las ideas planteadas anteriormente, reflexionaremos en torno a la indumentaria y los maquillajes tan exagerados de los que Mallo hizo gala durante los años setenta y ochenta, y su relación con su pensamiento artístico.

### PALABRAS CLAVE

Maruja Mallo. Arte español del siglo XX. Exilio. Máscara. Identidad.

### ABSTRACT

This article deals with the study of the figure of Maruja Mallo, focusing on the analysis of the process of construction of her artistic identity, especially in what refers to the period of the fifties, very slightly studied until now. We analyze the notebook from her personal archive titled *América Aborigen* (1959), in which the painter reflects on different issues related to American popular culture, essential to understand the artist's development. We also examine the taste for different fundamental elements in her life such as lies, disguise and, above all, the mask, which we will find throughout her career in very different contexts, but always with symbolisms associated with the transformation of reality or mutability. After developing the ideas raised above, we will reflect on the exaggerated clothing and makeup that Mallo displayed during the seventies and eighties, and its relationship with her artistic thinking.

### KEY WORDS

Maruja Mallo. 20th century Spanish art. Exile. Mask. Identity.

---

\* La realización de este artículo no hubiera sido posible sin las facilidades brindadas por la Galería Guillermo de Osma, en donde se encontraban hasta el año 2019 los documentos del *Archivo Maruja Mallo*. Desde entonces forman parte del Archivo Lafuente de Santander.

## Introducción

Maruja Mallo es una de las mujeres más estimadas de la vanguardia española. Su obra se ha revalorizado enormemente en los últimos años gracias al creciente interés que suscitan los estudios de género, pero el análisis de esta pintora se encuentra varado en una fase intermedia. Conocemos bien los años en que Mallo trabajó en el Madrid de preguerra –junto a sus famosos compañeros de la Residencia de Estudiantes–. Sin embargo, a medida que avanza su etapa en el exilio, los huecos de información sobre su producción se dilatan, haciéndose más y más gruesos conforme nos acercamos a su último periodo.

La artista desembarcó en Buenos Aires en el año 1937, escapando de la realidad bélica en que se encontraba España, y allí permaneció hasta 1962. Durante este tiempo, como no podía ser de otra manera, su pensamiento y su forma de entender el arte cambiaron, así como también lo hicieron las temáticas de sus pinturas, que se llenaron de motivos sacados de la realidad americana. A partir de la década de los cincuenta, la presencia pública de Maruja Mallo empezó a ser menor y aunque sabemos que dedicó gran parte de su tiempo a la introspección<sup>1</sup>, estos años –de tremenda importancia en su desarrollo– constituyen todavía una etapa bastante desconocida de la pintora.

Sabemos que empezó a interesarse muchísimo por algunos rituales de diferentes sociedades indígenas americanas, lo que se ve reflejado en algunas de sus pinturas. Prueba de ello son los cuadros de la llamada *Serie Máscaras* (finales de los cuarenta-cincuenta), en donde reflexiona en torno a los objetos empleados en estas celebraciones. No obstante, para comprender hasta qué punto determinaría esta realidad su desarrollo, es necesario sumergirnos en su archivo personal, donde encontramos decenas de papeles llenos de anotaciones sobre diferentes cuestiones relacionadas con el arte, la vida y un sinnúmero de materias muy variadas a las que Maruja Mallo prestó atención.

Existe un documento conocido como *Cuaderno América Aborigen* (1959)<sup>2</sup>, que escribió poco antes de regresar a España. A lo largo de catorce páginas escritas hasta los márgenes, la artista estudia y reflexiona ampliamente sobre la cultura popular americana y, más concretamente, sobre la figura del chamán o sacerdote, quien comenzará a estar asociado, desde entonces, con la propia figura del artista. Su análisis nos permitirá entender el cambio que se produce en su pensamiento a partir del contacto con estas realidades, y nos invitará a reflexionar sobre la llamativa estética que la caracterizará en el periodo siguiente.

Cuando la artista volvió a España en los años sesenta –tras más de dos décadas al otro lado del océano–, la mayor parte del público no recordaba quien había sido. Después de un periodo de adaptación, comenzó a aparecer en entrevistas de televisión y eventos públicos en los que entretenía a los oyentes con su hilarante oratoria, llena de anécdotas de unos y otros. Las epopeyas de su vida, así como las célebres amistades de las que presumía, y su peculiar estética de vestidos coloridos y maquillajes exagerados, eclipsaron, en cierto modo, la serie de cuadros en la que estaba trabajando: la de *Los moradores del vacío*, sin lugar a dudas, la más compleja de todas.

Esta serie –también conocida como *Los viajeros del éter*–, es un universo de alusiones a diferentes conceptos artísticos, mitológicos, físicos y matemáticos que nunca llegó a comprenderse del todo, así como tampoco se comprendió a la mujer que hablaba en aquellos programas e intentaba explicar sin éxito sus pensamientos:

Ahora estoy en *Los moradores del vacío* porque después de haber dominado la tercera dimensión o la geometría euclidiana, pues voy a la geometría *einsteniana* que es la quinta y la sexta y la séptima dimensión. O el espacio

<sup>1</sup> Francisco Rivas y Juan Pérez de Ayala, comis., *Maruja Mallo (1902-1995)* (Madrid: Galería Guillermo de Osma, 1992), catálogo de exposición, 32.

<sup>2</sup> Maruja Mallo, *Cuaderno América Aborigen* (manuscrito, Archivo Lafuente, Santander, 1959).

infinito del todo, los seres que están levitando, porque los planetas en el espacio no se posan unos sobre otros, sino que se mueven por las leyes de la gravitación universal<sup>3</sup>.

No resulta extraño que la sociedad española de los setenta, ansiosa por escuchar las historias que Maruja Mallo podía contar sobre el Madrid de las verbenas anterior a la guerra, no se esforzase por entender en qué se había convertido la mujer que volvía a su país después de un largo periplo en el exilio. En varias ocasiones se ridiculizó su estética y sus reflexiones sobre la vida no se tomaron en serio. No obstante, sus escritos demuestran que la artista llevaba años trabajando en una estrategia artística y personal en la que la indumentaria, el maquillaje y la mentira tenían un papel protagonista.

### **La mentira como herramienta de configuración de la identidad artística de Maruja Mallo**

Maruja Mallo siempre tuvo claro que la obra y la vida del artista forman un vínculo indisoluble del que no se puede huir sin recurrir al engaño, más aún en el caso de las mujeres. Por eso, desde el principio se esforzó por engendrarse a sí misma. Con su talante de mujer independiente y convencida del valor de sus pinturas, fue creando, a lo largo de su vida, un *alter ego* artístico que la diferenciase. Desde sus inicios en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, Maruja Mallo, con inteligente picaresca y recién llegada de su Galicia natal, comenzó a contar las primeras mentiras relacionadas con su identidad artística.

No es poco frecuente que una artista con un nombre o apellido muy común escoja otro diferente para iniciar su carrera. Es el caso de Ana María Gómez González, quien, desde su llegada a Madrid en el año 1922, empezó a firmar sus obras con el nombre de Maruja –tal y como la llamaba su familia<sup>4</sup>–, de apellido Mallo, que era en realidad el segundo apellido de su padre<sup>5</sup>, y que eligió, al igual que su hermano (el escultor Cristino Mallo), por el hecho de ser menos común que su apellido real<sup>6</sup>.

Más extraño es que, a muy temprana edad, Maruja Mallo comenzase a quitarse años, cuestión sobre la que incide la investigadora Shirley Mangini en su biografía del año 2010<sup>7</sup>. La autora desvela que ya en su primera etapa en la Academia –es decir, con veinte años– empezó a poner fechas de nacimiento equivocadas en los documentos oficiales, lo que, sin lugar a dudas, tal y como defiende Mangini, se debe a un intento de pretender dar la impresión de ser una “mujer-niña pintora”<sup>8</sup>, creando un mito sobre su genialidad desde el principio.

En este sentido, es interesante recordar el mencionado texto de Mangini que revela el curioso engaño institucional de Mallo a la Academia:

Cuando, en mayo de 1922, rellenó los formularios en San Fernando, firmó con su nombre abreviado, Ana María Gómez, pero declaró su verdadera edad, veinte años. En los formularios de septiembre de 1922, añadió González como último apellido y volvió a declarar veinte años de edad. Sin embargo, en septiembre de 1923, “pasó a tener” dieciocho años, pese a que tenía en realidad veintiuno. En un recibo de matriculación extendido el 29 de septiembre de 1924, cuando contaba veintidós años, primero anotó su edad correcta, pero seguidamente la corrigió y puso veintiuno. En otro recibo del 30 de septiembre de 1924 tenía 19 años. Seguía teniendo diecinueve años en el formulario del último curso firmado en septiembre de 1925. E incluso cuando volvió a San Fernando en 1934 para

---

<sup>3</sup> Maruja Mallo, “A fondo”, entrevistada por Joaquín Soler Serrano, TVE, 14 de abril de 1980, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/a-fondo/fondo-maruja-mallo/4995675/>.

<sup>4</sup> Shirley Mangini, *Maruja Mallo y la vanguardia española* (Madrid: Circe Ediciones, 2010), 52.

<sup>5</sup> Mangini, *Maruja Mallo*, 52.

<sup>6</sup> Mangini, *Maruja Mallo*, 52.

<sup>7</sup> Mangini, *Maruja Mallo*, 52.

<sup>8</sup> Mangini, *Maruja Mallo*, 52.

cubrir los requisitos que exigía un certificado de Dibujo y Educación Científicos, cuando tenía treinta y dos años, Maruja declaró que tenía veintisiete<sup>9</sup>.

Estas pequeñas mentiras estaban garantizadas con la ayuda de su corta estatura, así como de un aspecto físico siempre juvenil y alegre que hasta el final de sus días se preocupó por mantener. La edad y con ella la generación, junto con los orígenes, son los datos más básicos a la hora de conocer el contexto de desarrollo de una artista. A este respecto, Maruja Mallo tampoco quiso ser clara del todo. Siempre se preocupó por enmascarar sus raíces, tal y como pone de manifiesto la entrevista publicada por la *Revista Blanco y Negro* de Madrid en el año 1978<sup>10</sup>:

- ¿Tu naciste en Madrid?
- Yo nací en el mundo, soy internacional.
- Bueno, pero digo yo que habrás nacido en algún sitio...
- Me considero universal he viajado por todo el mundo.
- Ya está: ¡Naciste en un tren!
- Pon que nací en el noroeste de España y vale. Soy celta, pero no quiero que me tomen por “la tía de la peineta esa”<sup>11</sup>.

En realidad, Maruja Mallo había nacido en Viveiro, un pequeño pueblo de Lugo (Galicia) en el año 1902<sup>12</sup>, pero desde su llegada a Madrid –veinte años después– prefirió ocultar esta procedencia<sup>13</sup>. Uno de los motivos que justificaban este hecho era, sin lugar a dudas, el miedo al estigma y la marginación que en la capital sentían quienes llegaban de provincias, considerados incultos o analfabetos. Sin embargo, por encima de todo se encontraba el hecho de que llamarse “celta” antes que gallega la situaba dentro de una cultura milenaria que participaba de una buscada configuración de sí misma como artista e iba más allá de lo cotidiano.

### Carnaval y disfraz en la primera etapa de Maruja Mallo

Poco después de su llegada a Madrid tuvo lugar uno de los eventos más importantes de su carrera: la primera exposición individual en la ciudad (1928), que se hizo en el espacio de la *Revista de Occidente*, cedido por José Ortega y Gasset. Fue allí donde la joven artista presentó los famosos cuadros que integran la *Serie Verbenas* (1927), que tanto triunfaron entre la intelectualidad de la época.

En estas obras, Maruja Mallo representa diferentes fiestas populares a través de composiciones abigarradas y coloridas en las que se mezclan todo tipo de personajes: conviven hombres y mujeres de clases sociales diferentes, elementos de la tradición y elementos de la modernidad española, personajes del clero y máscaras demoníacas, etc., todo en el mismo espacio, porque todo es susceptible de ocurrir en la fiesta. No nos ocupa hacer ahora otro análisis de las conocidísimas *Verbenas* de Mallo, sino recordar aquellos aspectos de las obras que ponen de manifiesto su gusto por el engaño.

No hay duda de que están inspiradas en el contexto de las diferentes fiestas madrileñas que tanto la artista como sus compañeros frecuentaron en la capital durante el periodo anterior a la guerra. Sin embargo, bien podríamos identificar el mundo que aparece en ellas con los carnavales antes que con las propias verbenas,

<sup>9</sup> Mangini, *Maruja Mallo*, 52.

<sup>10</sup> José María Moreiro, “Casi cuanto sé de mí”, *Blanco y Negro*, 13 de julio de 1977: 75-76.

<sup>11</sup> Moreiro, “Casi cuanto”, 75.

<sup>12</sup> Mangini, *Maruja Mallo*, 37.

<sup>13</sup> Sobre este hecho ya incide José Luis Ferris en *Maruja Mallo. La gran transgresora del 27* (Madrid: Temas de Hoy, 2004), 41.

las cuales se celebraban en conmemoración de algún santo o patrón. Es cierto, tal y como apunta el escritor Tomás Borrás refiriéndose a las fiestas de Madrid que, por naturaleza, “la verbena exige un poco el disfraz, lo grotesco, lo que nos avergonzaría llevar a diario”<sup>14</sup>, pero esta tendencia a emplear elementos carnavalescos se acentúa todavía más en las pinturas de Maruja Mallo. Ya en ellas, encontramos varias piezas claves tanto para sus creaciones como para el proceso de configuración de su identidad artística: la máscara y el disfraz, elementos que con el tiempo irán ganando cada vez mayor protagonismo.



Fig. 1. Maruja Mallo, *La Kermesse*, 1927, óleo sobre lienzo, 120 x 166 cm. París, Galerie nationale du Jeu de Paume [JP 798 P].

Entre los personajes que aparecen en estas pinturas se encuentran varios enmascarados, destacando, por ejemplo, el individuo que oculta su rostro en la esquina inferior izquierda de la llamada *Kermesse* (1927) (fig. 1); o los gigantes que aparecen en el centro de la *Verbena* (1927) (fig. 2) expuesta en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Además, también encontramos varias figuras disfrazadas, como el ángel de la parte izquierda de la *Kermesse* (1927), cuyo extraño comportamiento explica Maruja Mallo en uno de sus textos conocidos:

<sup>14</sup> Tomás Borrás, “Las Verbenas de Madrid”, *Villa de Madrid. Revista del Excmo. Ayuntamiento* 13 (1970): 37.

Los ángeles de la verbena llevan coronas, alas y mantones de papel, beben cerveza o limonada y lanzan mata-suegras a 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, reyes, militares, magistrados, presiden la verbena con proporciones gigantescas, desmesuradas, de presencia terrible y grotesca, sustentando entre las manos trompetas y flautas de cartón<sup>15</sup>.



Fig. 2. Maruja Mallo, *La Verbena*, 1927, óleo sobre lienzo, 119 x 165 cm. Madrid, MNCARS [AS01985].

Este fantástico mundo solía relacionarse con el surrealismo. No obstante, las revisiones recientes de la figura de la artista defienden que no es correcto referirnos a Maruja Mallo como una pintora “surrealista”<sup>16</sup>, a pesar de que en algunas ocasiones –como en el caso de la serie *Cloacas y Campanarios* (aprox. 1929-1932)– sus planteamientos sí se moviesen en torno a los círculos surrealistas españoles. No es necesario

<sup>15</sup> Maruja Mallo, *El surrealismo a través de mi obra* (1981), recogido en Fernando Huici y Juan Pérez de Ayala, comis., *Maruja Mallo* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2009), catálogo de exposición, 54.

<sup>16</sup> El estudio más amplio sobre este tema es: Estrella de Diego Otero, *Maruja Mallo* (Madrid: Fundación Mapfre, 2008), en donde la autora considera que la adscripción al surrealismo es en realidad una fórmula de desactivación artística femenina al igual que ocurre en el caso de otras mujeres como, por ejemplo, Frida Kahlo. De Diego defiende que incluso la propia Maruja Mallo se identificó con este movimiento porque de esta forma sería más fácil trabajar como artista siendo mujer, a pesar de que sus pinturas en muchas ocasiones estuvieron cerca los planteamientos matemáticos de Rafael Barradas o Joaquín Torres García, y nada tuviesen que ver con el surrealismo.

justificar el incoherente mundo de las *Verbenas* por medio del surrealismo, pues en ellas vemos la representación de un mundo posible, aunque posible solo a través del engaño.

Varias autoras defienden esta teoría. La investigadora María Soledad Fernández Utrera explora la conexión entre pintura y teatro en las *Verbenas* de Maruja Mallo y sugiere que la artista esté reflexionando en torno a la búsqueda de nuevas posibilidades teatrales<sup>17</sup>, relacionando sus pinturas con la farsa teatral<sup>18</sup>. Asimismo, considera la existencia de grandes conexiones con la festividad del carnaval: “El espacio que recrea Mallo en su cuadro es [...] un híbrido entre el carnaval y la farsa: una gran fiesta teatral de enmascarados y teatro de fantoches en la plaza pública”<sup>19</sup>.

La historiadora del arte María Alejandra Zanetta también cree más pertinente relacionar las *Verbenas* con los carnavales antes que con la festividad que da nombre a la serie, haciendo hincapié en la naturaleza contrahegemónica que caracteriza al carnaval según lo estudia el filósofo ruso Mijail Bajtin<sup>20</sup>, considerando así que, gracias al ilusionismo que se genera en estas fechas, la sociedad consigue eliminar, por unos días, las desigualdades que la caracterizan. En palabras de la propia Zanetta:

El aspecto que quizá cobra más relevancia dentro de las festividades carnalescas es la eliminación de jerarquías ya que, durante las festividades oficiales, la veneración de las mismas era uno de sus principales objetivos y equivalía a una especie de consagración de un orden basado en la desigualdad. En cierta forma las festividades oficiales legitimaban la existencia de un orden socialmente injusto. Como resistencia a este orden, surge el carnaval y con este la propuesta de un nuevo orden libre de jerarquías. Este nuevo orden no jerárquico hacía posible que la gente se relacionase de una manera diferente que era imposible durante su vida normal. Nuevos gestos, abiertos, espontáneos, desprejuiciados, desenfadados y libres, abolían la distancia entre la gente y los liberaban de las reglas de la etiqueta y la decencia impuestas durante el resto del año<sup>21</sup>.

En esta misma línea, Shirley Mangini pone de manifiesto que Maruja Mallo estaría tratando de “presentar un retrato sociológico y antropológico de la diferencia de clases y la reacción de la clase obrera frente al poder imperante”<sup>22</sup>, es decir, habría en ella una clara intencionalidad satírica y voluntad de cuestionar la realidad. Estas pretensiones, además de la elección del tema, se ponen en relación con la influencia del maestro Francisco de Goya, quien actuó como referencia esencial para la artista durante toda su trayectoria<sup>23</sup>. No obstante, las *Verbenas* son muestra, por encima de todo, de la personalidad de Maruja Mallo, quien parece insinuar con sus pinturas que solo a través del disfraz, del engaño, de la mentira y, por supuesto, del arte, un mundo mejor es posible.

El carnaval constituye una pieza esencial en los rituales anuales españoles y forma parte de la cultura popular que, por su implícita universalidad, será fuente de inspiración para la artista durante toda su vida. En él se mezclan el mito y la mentira, dos elementos importantísimos para el pensamiento de Maruja Mallo. A este respecto, cabe recordar el conocido texto de *Lo popular en la plástica española a través de mi obra*, en el que la pintora hace un poético análisis del significado de sus producciones hasta las realizadas en el año 1936:

<sup>17</sup> María Soledad Fernández Utrera, “El teatro en la pintura: la renovación teatral en la vanguardia española. *La Verbena* (1927) de Maruja Mallo”, *Anales de la literatura española contemporánea* 38, n.º 3 (2013): 585-612.

<sup>18</sup> Fernández Utrera, “El teatro”, 88.

<sup>19</sup> Fernández Utrera, “El teatro”, 89-90.

<sup>20</sup> Mijail Batin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais* (Madrid: Alianza, 2003).

<sup>21</sup> María Alejandra Zanetta, *La Subversión enmascarada* (Madrid: Biblioteca Nueva, 2014), 62.

<sup>22</sup> Mangini, *Maruja Mallo*, 91.

<sup>23</sup> La artista hace alusión a Francisco de Goya en varias ocasiones. En Maruja Mallo, *La ciencia de la medida* (Manuscrito, 1946, Archivo Lafuente Santander), 6, se refiere al pintor como “la revelación revolucionaria del pueblo español”.

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 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<sup>24</sup>.

Teniendo en cuenta este testimonio, no resulta difícil de imaginar a la artista disfrutando de las fiestas que se celebraban en la capital. Así lo confirma su gran amiga, la escritora Concha Méndez, quien explica en sus memorias que juntas iban “a las verbenas y a los barrios bajos de Madrid”<sup>25</sup>. Asimismo, entre el círculo de amistades de Mallo, la práctica del enmascaramiento del rostro y del disfraz fue reiterada, sobre todo entre los compañeros de la Residencia de Estudiantes, destacando al cineasta Luis Buñuel, quien había fundado la mítica y conocida “Orden de Toledo”. Esta agrupación –de la que Mallo no formó parte activa– estaba integrada por varios personajes cercanos a ella, siendo un ejemplo del fantasioso y carnavalesco mundo que frecuentó. La orden estaba dividida en rangos y según estos (Condestable, Caballeros, Escuderos, Invitados...), cada integrante vestía con una indumentaria diferente, afín a su rango<sup>26</sup>.

También podemos destacar, en relación con este ambiente, los encuentros que se realizaban en la llamada Casa de las Flores, donde residía el poeta chileno Pablo Neruda. En varias ocasiones, Mallo cuenta la anécdota de que, cuando el poeta llegó a Madrid en condición de diplomático a comienzos de los años treinta, trajo consigo unas “hermosas pieles y máscaras de los monarcas de la selva, de la pantera, el león, el tigre y el asno”<sup>27</sup> originales de la isla de Java. En una entrevista, la pintora habla entusiasmada sobre estos objetos y explica: “con todo esto nos revestíamos los sábados y hacíamos nuestras fiestas litúrgicas del océano pacífico”<sup>28</sup>.

Sin lugar a dudas, este mundo no le resultaría indiferente a Maruja Mallo. El disfraz no era un mero entretenimiento o diversión para hacer burla, sino que servía para modificar la realidad, posibilitaba la transformación de la identidad y con ella, la artista y sus compañeros aseguraban la existencia de nuevas y mejores realidades posibles. Con el tiempo, Maruja Mallo iría exagerando su manera de vestir y convirtiendo su indumentaria y su maquillaje en verdaderas señas de identidad.

En la investigación que realiza Fernández Utrera sobre *Buñuel y la Orden de Toledo*<sup>29</sup>, se entiende el uso del disfraz como una práctica intrínseca a la personalidad de los artistas de la modernidad, y permite comprender hasta qué punto configuró las identidades de los artistas que convivieron con Maruja Mallo en su juventud:

El uso del disfraz no es para Dalí o Buñuel algo gratuito. [...] Hay que relacionarlo con el deseo tan característico del arte modernista y de la vanguardia de hacer de la vida diaria una experiencia estética, de romper fronteras entre arte y vida. El objetivo es revolucionar la vida del artista. [...]. En otros casos, estas acciones provocadoras tenían un alcance más serio y entrañaban riesgos reales; así, por ejemplo, cuando Buñuel se disfrazó de militar, transgresión que estaba seriamente penalizada en el código legal de la época. [...] para Buñuel, la adopción de la personalidad falsa de cura, bedel de veterinaria, monja, portero, campesino, obrero o militar –todos ellos, disfraces de los que hizo gala en algún momento– es la puesta en escena, en el espacio teatral de la calle, de un “microdrama” que persigue conocer o constatar la realidad social del momento y la experiencia vital de otras

<sup>24</sup> Maruja Mallo, *Lo popular en la plástica española a través de mi obra* (Buenos Aires: Losada, 1939), 8.

<sup>25</sup> Paloma Ulacia Altolaguirre y Concha Méndez Cuesta, *Concha Méndez: memorias habladas, memorias armadas* (Sevilla: Renacimiento, 2018), 51.

<sup>26</sup> Luis Buñuel, *Mi último suspiro* (Barcelona: Plaza & Janés, 1987), 72.

<sup>27</sup> Maruja Mallo, “Imágenes. Artes Visuales”, entrevista por Paloma Chamorro, TVE, 4 de agosto de 1979, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/imagenes-artes-visuales-maruja-mallo/4995589/>.

<sup>28</sup> Maruja Mallo, “Imágenes. Artes Visuales”.

<sup>29</sup> María Soledad Fernández Utrera, *Buñuel y la orden de Toledo. Arte público, acción cultural y vanguardia* (Virginia: Colección Tamesis, 2016), 23.

clases y grupos, el abuso de autoridad, la intransigencia del clero, la desigualdad social, la ignorancia, el analfabetismo y la miseria de las clases populares. Performance, identidad y crítica social están aquí íntimamente conectadas<sup>30</sup>.

Muy en conexión con esta realidad se encuentran algunos de los conocidos retratos fotográficos que Maruja Mallo protagonizó a lo largo de su vida. En ellos la artista se presenta siempre acompañada de elementos que recuerdan al mundo de sus pinturas, transformándose, con la ayuda de una premeditada indumentaria y puesta en escena, en uno de los personajes que también poblaban su propio universo pictórico.

### Fotografía e identidad artística

El estudio de los retratos fotográficos de Maruja Mallo ha sido abordado por varias autoras que no dudan en considerarlos herramientas esenciales para el proceso de configuración de su identidad artística<sup>31</sup>. Destacan, en primer lugar, aquellas fotos fechadas alrededor del año 1930 y tomadas por su hermano Justo en los alrededores de Cercedilla (a las afueras de Madrid)<sup>32</sup>. En ellas, la pintora aparece retratada entre diferentes elementos como cardos o calaveras (fig. 3), los cuales se ponen en relación con la serie de cuadros en la que estaba trabajando en ese momento, la ya mencionada serie de *Cloacas y Campanarios* (aprox. 1929-1932).



Fig. 3. *Maruja Mallo en Cercedilla*, 1929-1930, fotografía. Archivo Maruja Mallo, Archivo Lafuente, Santander.



Fig. 4. Maruja Mallo, *Tierra y excrementos*, 1932, óleo sobre lienzo, 43 x 55 cm. Madrid, MNCARS [AS08083].

<sup>30</sup> Fernández Utrera, *Buñuel*, 23.

<sup>31</sup> Como es el caso de Ana Clara Zarza, “Imaginarse: Maruja Mallo y la configuración de una identidad artística”, *Efímera Revista* 2, n.º 2 (2011): 6-13, o Patricia Mayayo, “Maruja Mallo. El retrato fotográfico y ‘la invención del sí’ en la vanguardia española”, *MODOS. Revista de História da Arte* 1, n.º 1 (2017): 70-89, <https://doi.org/10.24978/mod.v1i1.730>.

<sup>32</sup> Ferris, *Maruja Mallo*, 160.

Estas pinturas, que se vinculan con los planteamientos estéticos de la Escuela de Vallecas, presentaban un mundo de colores ocres y grisáceos, hablaban de los suburbios, los arrabales, la muerte y el secarral que se encontraba en los extrarradios de la ciudad (fig. 4). Exactamente el mismo escenario en el que posaba Maruja Mallo en las fotografías de Cercedilla (aprox. 1929-1930), convertida en uno de los personajes de sus cuadros, mimetizada con su propio arte.

Ya en la década de los cuarenta, en el exilio americano, encontramos una fotografía que muestra a Maruja Mallo en una bicicleta en Punta del Este en el año 1945 (fig. 5). Sin lugar a dudas, la pose recuerda a la obra de *La ciclista* que ella misma había pintado en 1927 (fig. 6). En la imagen vemos a Maruja Mallo haciendo equilibrio sobre la bici, orgullosa y contenta, haciendo honor a aquellos años de juventud en la capital en los que ver a una mujer montando en bicicleta era símbolo de modernidad y libertad.



Fig. 5. Maruja Mallo en Punta del Este, 1945, fotografía. Archivo Maruja Mallo, Archivo Lafuente, Santander.

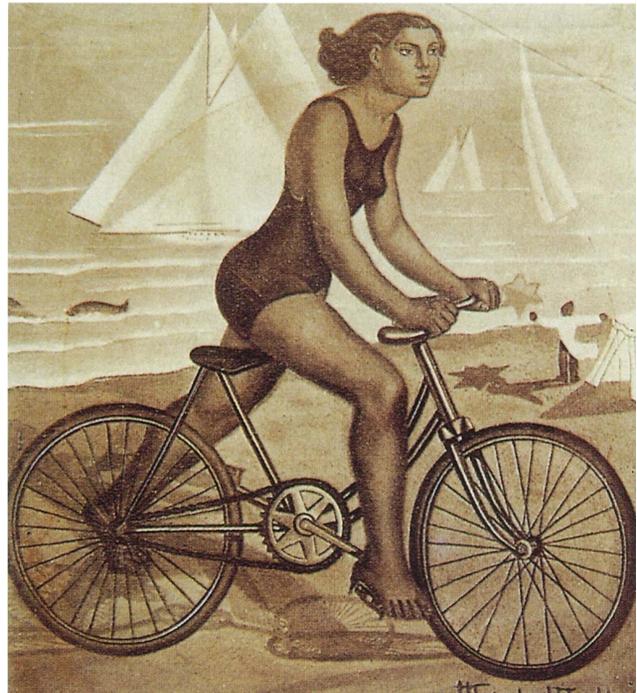


Fig. 6. Maruja Mallo, *La ciclista*, 1927, óleo sobre lienzo, obra en paradero desconocido.

Más conocidas son las fotografías que la artista protagonizó en esta misma década en las playas de Chile, cuando realizaba un viaje por el país junto con el poeta Pablo Neruda. En ellas aparece retratada cubierta de unas algas de enorme tamaño que la invaden de la cabeza a los pies (1945) (fig. 7), y que se ponen en relación con varias obras que había realizado en aquella etapa en las que también aparecían elementos marinos, como el *Mural del cine Los Ángeles* (1945) o alguna de sus *Naturalezas vivas* (aprox. 1941-1945) (fig. 8).

Hay que aclarar que esta forma de emplear el retrato fotográfico como herramienta para la invención personal no es exclusiva de Maruja Mallo. Carmen Gaitán Salinas en su estudio sobre *Las artistas del exilio republicano español* considera el retrato fotográfico como una herramienta común empleada por las mujeres artistas españolas que partieron al exilio<sup>33</sup>. La fotografía fue para ellas una forma de atestiguar la

<sup>33</sup> Carmen Gaitán Salinas, *Las artistas del exilio republicano español. El refugio latinoamericano* (Madrid: Cátedra, 2019), 21.

aventura, de compartir un relato personal y preservar su propio recuerdo que, mientras tanto, en España comenzaba a desvanecerse. Además, las cámaras fotográficas eran símbolos de modernidad, servían para reivindicar no solo su profesión y su condición de creadoras, sino también su participación dentro de la esfera pública como mujeres independientes y modernas<sup>34</sup>.



Fig. 7. Maruja Mallo cubierta de algas en Chile, hacia 1945, fotografía retocada por la pintora. Archivo Maruja Mallo, Archivo Lafuente, Santander.

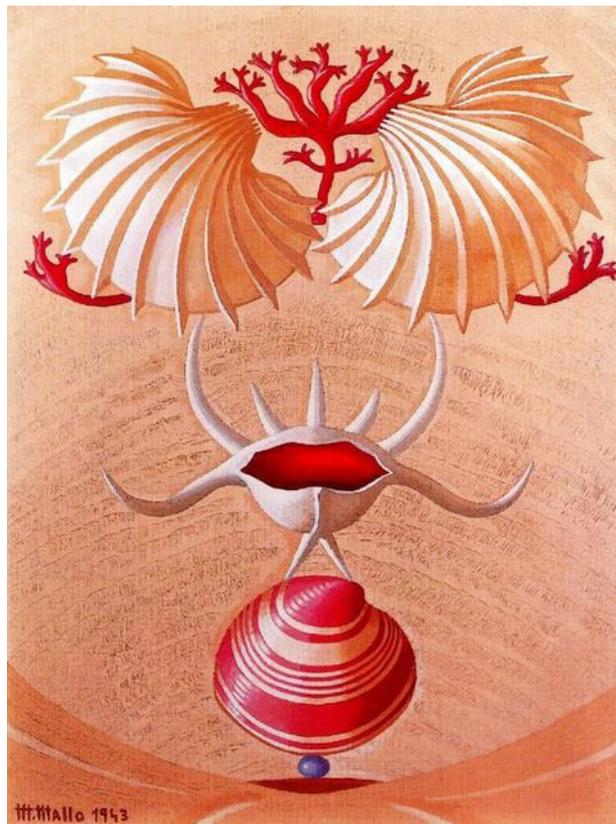


Fig. 8. Maruja Mallo, *Naturaleza Viva*, 1943, óleo sobre lienzo, 43 x 36 cm. Colección Navarro-Valero.

En esta línea, la historiadora del arte Patricia Mayayo incide en que muchas otras artistas contemporáneas –como Claude Cahun, Meret Oppenheim, la Baronesa Elsa, Frida Kahlo o Gala Dalí– concedieron una gran importancia a la configuración de su propia imagen, convirtiendo la “producción del yo”<sup>35</sup> en un “territorio de experimentación artística y personal”<sup>36</sup>, considerando que esta tendencia nacía casi como una exigencia por parte de las mujeres artistas de ese momento de “reinventar su identidad” para no tener que verse excluidas de un sistema del arte patriarcal<sup>37</sup>.

Mayayo sostiene que las fotografías mencionadas de Maruja Mallo en las playas de Chile podrían entenderse como la “simbiosis vida-obra de Mallo en su extremo”<sup>38</sup>. No obstante, la autora no tiene en cuenta el hecho de que, con el paso del tiempo, esta tendencia a mimetizarse con su obra irá *in crescendo* hasta

<sup>34</sup> Gaitán Salinas, *Las artistas*, 21.

<sup>35</sup> Mayayo, “Maruja Mallo”, 72.

<sup>36</sup> Mayayo, “Maruja Mallo”, 72.

<sup>37</sup> Mayayo, “Maruja Mallo”, 73-74.

<sup>38</sup> Mayayo, “Maruja Mallo”, 85.

alcanzar verdaderamente su culmen en los años setenta y ochenta, cuando, en cualquiera de sus apariciones públicas, la artista hará gala de una peculiar estética que también reflejará su pensamiento artístico.

Antes de esto, Maruja Mallo pasará por una etapa crucial durante los años cincuenta en la que dejará de aparecer en fotografías y eventos y dedicará gran parte del tiempo a la investigación y la reflexión personal, tal y como comenta el comisario Francisco Rivas: “No se tiene demasiada información sobre el periodo de estos años cincuenta, ya que Maruja Mallo vuelve a entrar en una fase de introspección y búsqueda”<sup>39</sup>. Por otro lado, el interés público por su obra comenzará a menguar<sup>40</sup>, lo que convierte a esta etapa en un momento bastante desconocido de la artista, aunque sabemos que sigue trabajando en una serie de tremenda importancia simbólica: la llamada *Serie Máscaras* (aprox. 1948-1955).

### **La *Serie Máscaras* y el *Cuaderno América Aborigen***

La máscara y el disfraz han formado parte de la mitología personal de Maruja Mallo desde sus inicios. Son elementos que irán adquiriendo mayor relevancia hasta hacerse con el protagonismo de sus temáticas a finales de los años cuarenta y durante la década de los cincuenta, cuando pinta la *Serie Máscaras*, dedicada exclusivamente a la representación de estos objetos; y realiza las obras de *Danzantes*, *Acróbatas* o *Atlantes*, donde también aparecen personajes enmascarados. Es un momento en que la pintora comienza a interesarse por los rituales de diferentes sociedades indígenas americanas en los que las máscaras –frecuentemente ligadas a la figura del chamán– tienen una utilidad mágica o de transformación que le resultará fascinante y reveladora.

No existe mucha información sobre la *Serie Máscaras*, y el análisis más extenso es el que hace María Alejandra Zanetta en *La subversión enmascarada*<sup>41</sup>, donde explora los significados simbólicos de la producción de la pintora. La fecha de realización de estas obras sigue sin conocerse con exactitud, aunque está claro que Mallo debió de comenzar a trabajar en ellas a finales de los años cuarenta y que continuó durante la década de los cincuenta. También sabemos que la primera vez que se exhibió públicamente alguna de las obras fue en marzo de 1950, en la exposición para la galería Silvagni de París, donde se presentaron, entre otras pinturas, ocho de la *Serie Máscaras*<sup>42</sup>.

Formalmente estos lienzos están protagonizados por máscaras independientes –que no ocultan rostro alguno– que normalmente se presentan en pareja, la mayoría de las veces rodeadas por otros motivos como mariposas, caracolas, vegetales, bañistas o danzantes que también ayudan a conseguir una composición más equilibrada. Se trata de obras de ejecución muy reflexiva y matemática en las que domina la simetría, algo común a casi toda la producción de Maruja Mallo. Son lienzos muy coloridos, de tonos azules y terrosos para el fondo, con alegres contrastes de colores planos, rojos y amarillos. Para las máscaras es frecuente el uso de colores complementarios como, por ejemplo, blanco para una de las figuras y negro para su pareja.

Está claro que la inspiración principal de la serie surgió a raíz de su contacto con máscaras de distintas culturas y rituales americanos. Durante los años de exilio, la artista viajó por diferentes puntos del continente, analizando y empapándose de la cultura popular y las tradiciones del mundo que la rodeaba. Sabemos que siempre se sintió atraída por los cultos y rituales humanos, como ya veíamos al referirnos a los carnavales madrileños y a la *Serie Verbenas* (1927). No obstante, en este caso no podemos precisar con exactitud cuáles fueron los ritos concretos que la inspiraron, y tal vez se trate de una mezcla de diferentes celebraciones y objetos que la artista pudo conocer en lugares diversos. A este respecto, Francisco Rivas comenta lo siguiente:

<sup>39</sup> Rivas y Pérez de Ayala, comis., *Maruja Mallo*, 32.

<sup>40</sup> Mangini, *Maruja Mallo*, 248.

<sup>41</sup> Zanetta, *La subversión enmascarada*, 217-227.

<sup>42</sup> Zanetta, *La subversión enmascarada*, 217.

Las Máscaras, imágenes simbióticas, enigmáticas, se inspiran muy directamente en los cultos sincréticos del nuevo continente. Maruja Mallo, en un momento dado, se sintió muy atraída por la Macumba, el Vudú y el Candomble, ritos donde confluyen la tradición animista africana con incrustaciones del totemismo amerindio y del cristianismo. Exóticas combinaciones de folklore y magia<sup>43</sup>.

Por otro lado, Shirley Manginni habla del interés en un grupo indígena concreto de la zona norte de la provincia de Salta, en Argentina: los Diaguita-Calchaquí, vinculados a los incas del Perú. La autora encuentra parecidos entre algunas de las máscaras originales de este grupo y las que representa Mallo<sup>44</sup>.

Siguiendo con el testimonio del sobrino de Maruja Mallo, Antonio Gómez Conde –que también recoge Mangini–, parece ser que la pintora había encontrado algunas máscaras “probablemente en sus viajes por el norte y oeste de la Argentina y las tenía colocadas en el alféizar de la ventana de su habitación del hotel. Pintaba las máscaras y lo que veía desde la ventana, como, por ejemplo, los bañistas de la playa, lo que explica el fondo incongruente a veces de algunas pinturas de esta serie”<sup>45</sup>, como, por ejemplo, el fondo que muestra *Las cuatro máscaras* (1948) (fig. 9). Este hecho desvela, una vez más, aquella tendencia de Mallo por fusionar la tradición y la modernidad que ya veíamos en sus obras de juventud.



Fig. 9. Maruja Mallo, *Las cuatro máscaras*, 1948, óleo sobre lienzo, 20,7 x 70,5 cm. Vigo, Galería Montenegro.

Para continuar con el análisis de la serie es imprescindible ahondar en el archivo personal de Maruja Mallo, donde existe un cuaderno titulado *América Aborigen*, fechado en su portada el veintitrés de noviembre de 1959. En esta libreta, Mallo toma notas y reflexiona en torno a diferentes cuestiones relacionadas con la cultura americana, siempre apreciando la heterogeneidad de las distintas sociedades que convergían en el continente. Constituye un documento imprescindible para conocer la simbología otorgada por la pintora a las máscaras, así como para comprender el desarrollo de su pensamiento artístico a partir de este momento.

Es importante recordar que en la misma década de los años cincuenta se generaliza el interés por los estudios antropológicos sobre las culturas indígenas americanas, tal y como demuestran las numerosas publicaciones contemporáneas que encontramos sobre esta materia, destacando la famosa obra del antropólogo francés Claude Lévi-Strauss *Tristes Trópicos* (1955)<sup>46</sup> en donde narra sus viajes por Brasil analizando el comportamiento y las peculiaridades de diferentes tribus amazónicas. Esta situación se sumará, como ya hemos contado, al contacto directo de la pintora con diferentes objetos rituales americanos, así como a su posible participación en algunas festividades populares, lo que incrementaría notablemente su deseo de conocer en profundidad el contexto popular y ritual de la tierra que la acogía.

<sup>43</sup> Rivas y Pérez de Ayala, comis., *Maruja Mallo*, 32.

<sup>44</sup> Mangini, *Maruja Mallo*, 363.

<sup>45</sup> Mangini, *Maruja Mallo*, 365.

<sup>46</sup> Claude Lévi-Strauss, *Tristes Trópicos* [1955] (Barcelona: Paidós, 2006).

La mayor parte de escritos conservados en el archivo de la artista se presentan en forma de esquemas y resúmenes que parecen indicar una síntesis o selección de información procedente de alguna fuente externa. En el caso del cuaderno *América Aborigen*, es probable que la información esté sacada de algún manual general de etnología americana como, por ejemplo, el libro de *Etnología de América* de Walter Krickeberg<sup>47</sup> publicado por primera vez en español en México en el año 1946. La división por áreas culturales diferenciadas que emplea el autor en este libro coincide con la forma en la que Mallo estructura la información.

La primera hoja de *América Aborigen* se abre con un esquema sobre la sociedad americana en el que ya encontramos escrito “SACERDOTE=ARTISTA”, idea que marcará el devenir del pensamiento artístico de la pintora a partir de este momento. De esta manera, Mallo está equiparando la función que desempeña el chamán o sacerdote en distintas sociedades con la función que desempeña el artista, es decir, se está considerando a sí misma una especie de sacerdotisa.

La siguiente página comienza con un pequeño resumen en el que se desvía brevemente del contexto americano para aclarar las diferencias entre los chamanes o sacerdotes de distintos lugares. Concretamente, trata de definir las funciones de estos personajes en la Polinesia, África, Asia y, finalmente, América. Este hecho indica que el cuaderno nace con la intención de estudiar la figura del chamán o los rituales chamánicos en el continente; y no se trata de un compendio de generalidades sobre la “América Aborigen”. Mallo comenta que en el caso americano “el Shaman se amortiguó al crear el culto al tótem, de ahí la aparición de la máscara que lleva el cofrade cuando encarna enmascarado al Tótem y a Seres Fantásticos”<sup>48</sup>, otorgándole a la máscara una función estrechamente relacionada con la transformación.

A continuación, analiza los ritos de diferentes regiones de América teniendo en cuenta diversos factores: estudia los animales, los fenómenos meteorológicos y los distintos seres a los que se rinde culto en esos

ritos; el tipo de danzas, la música y las prácticas que se realizan; así como algunas de las máscaras y objetos empleados. Al igual que en el manual de Krickeberg, la pintora empieza por el Norte de América, destacando los rituales de aquellas sociedades identificadas como “cofradías”<sup>49</sup>, las cuales se diferencian por tener un animal o personaje fantástico simbólico.

Destaca las danzas y las máscaras empleadas por los “Cofrades del Oso” de quienes escribe: “se mantienen recluidos en la casa ayunando [y] cuando la tribu está reunida aparecen danzantes y cantantes enmascarados con elementos del Oso imitando sus movimientos”<sup>50</sup>. Es interesante contemplar una de las imágenes que reproduce Krickeberg en su manual en la que aparece una sonaja de madera tallada en forma de garra de oso con cara humana (fig. 10), la cual recuerda mucho a las formas de las máscaras de la serie de Mallo.

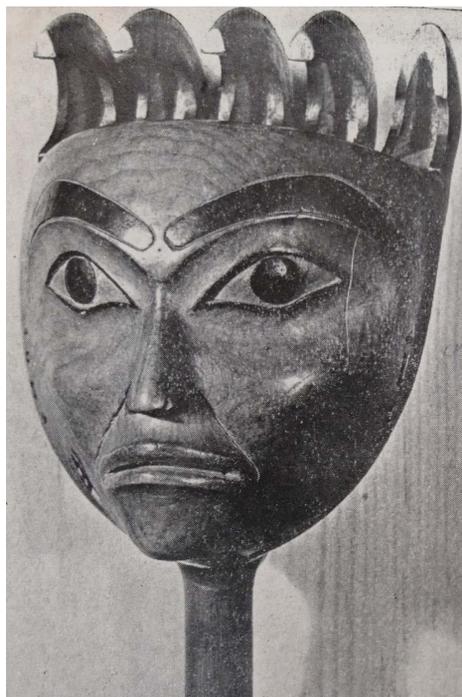


Fig. 10. Sonaja de madera tallada en forma de garra de oso con cara humana en la palma. Tlingit, Colección del Museo Americano de Historia Natural, Nueva York. Imagen tomada de Walter Krickeberg, *Etnología de América* (Ciudad de México: Fondo de cultura económica, 1946).

<sup>47</sup> Walter Krickeberg, *Etnología de América* (Ciudad de México: Fondo de cultura económica, 1946).

<sup>48</sup> Mallo, *América Aborigen*, 3.

<sup>49</sup> Mallo, *América Aborigen*, 4.

<sup>50</sup> Mallo, *América Aborigen*, 4.

A la artista le interesa destacar aquellas celebraciones en las que se produce una especie de transformación o elevación a través de las danzas y de las indumentarias en ellas empleadas. Menciona a los “Cofrades del Lobo”<sup>51</sup> quienes también se transforman en su animal simbólico en ceremonias en las que “se caracterizan con elementos del lobo, danzando y cantando”<sup>52</sup>.

Después encontramos un extenso análisis de las llamadas “sociedades secretas” del Norte de América. Estudia aquellos rituales que Krickeberg asocia con un “shamanismo organizado”<sup>53</sup> y destaca el concepto de *hamatsa* propio de estos colectivos, que la pintora define como “espíritu de canibalismo”<sup>54</sup>, y que Krickeberg también había definido como “privilegio de comer carne humana”<sup>55</sup>. Sin embargo, las descripciones que hace Mallo de estas ceremonias son mucho más literarias que las de cualquier manual. Parece que la autora está pretendiendo dar la impresión de haber presenciado aquellos ritos en primera persona, con expresiones como: “los cofrades se arrastran, sus ojos y bocas muy abiertos gritan ¡HAP!”<sup>56</sup>.

Tras el estudio de algunos de los rituales celebrados en América del Norte, la autora pasa a la parte sur del continente. Considera que esta zona es mucho más relevante para el arte<sup>57</sup>, pero apenas dedica dos páginas a abordar el análisis de todo el territorio de Latinoamérica, lo que quizás se explique porque era una zona que conocía mucho más, por la que había viajado y que, tal vez, ya hubiese estudiado con anterioridad.

Según anota Maruja Mallo, de todos los aborígenes del hemisferio sur, los que parecen ofrecer más interés para el arte son los indígenas antropófagos del Brasil y dice “sus mástiles totémicos son de una fuerza y simplicidad de grandes manchas, sin orejas ni detalles pintorescos, contribuye a parangonarse con lo mejor del arte expresionista (...) las máscaras a veces no tienen forma humana ni animal, son simples capuchas de estera con líneas y símbolos que aluden a personajes mitológicos”<sup>58</sup>.

Como vemos, Maruja Mallo sentía una gran curiosidad por el valor ritual y artístico de las máscaras de diferentes tribus americanas. Sin embargo, teniendo en cuenta la importancia que otorgaba la artista a la configuración de su propia identidad, no podemos olvidar el indiscutible valor semiótico que estos objetos guardaban para cada colectivo. Tal y como pone de manifiesto el autor Donald Pollock en su texto *Masks and the semiotics of identity*<sup>59</sup>, estas máscaras no eran solamente la coraza que señalaba la incorporación de un determinado espíritu en el portador del objeto, sino que también eran iconos que servían para construir las identidades de cada uno de los grupos, reafirmando los como sociedades independientes y diferenciándolos entre sí<sup>60</sup>.

Volviendo al análisis de la *Serie Máscaras*, no cabe duda de que sus múltiples significados están asociados a la figura del chamán y a distintos rituales americanos en los que la artista estaba especialmente interesada, tal y como demuestra el cuaderno. Esta idea de transformación asociada a la mascarada en rituales chamánicos, que hemos visto de forma reiterada en *América Aborigen*, explicaría algunas de las pinturas de máscaras más misteriosas de la serie, como la que se expone en el Museo Patio Herreriano de Valladolid (s.f.) (fig. 11), que presenta dos máscaras con dos pupilas en cada una de las cuencas oculares –en una de ellas cortadas por la mitad–. Este hecho puede deberse a la convergencia en cada máscara de los dos espíritus diferentes que participan en el ritual: el del humano y el del ser superior en el que la persona enmascarada se transforma. Es decir, sería la representación del momento exacto del desdoblamiento de un espíritu en otro.

<sup>51</sup> Mallo, *América Aborigen*, 5.

<sup>52</sup> Mallo, *América Aborigen*, 5.

<sup>53</sup> Krickeberg, *Etnología de América*, 86.

<sup>54</sup> Mallo, *América Aborigen*, 6.

<sup>55</sup> Krickeberg, *Etnología de América*, 86.

<sup>56</sup> Mallo, *América Aborigen*, 6.

<sup>57</sup> Mallo, *América Aborigen*, 9.

<sup>58</sup> Mallo, *América Aborigen*, 9.

<sup>59</sup> Donald Pollock, “Mask and the semiotics of identity”, *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 1, n.º 3 (1995): 581-97, <https://doi.org/10.2307/3034576>.

<sup>60</sup> Pollock, “Mask”, 594.



Fig. 11. Maruja Mallo, *Máscaras*, s.f., óleo sobre lienzo, 35,5 x 25 cm. Valladolid, C.A.C. Zara España, S.A.-Museo Patio Herreriano.

También María Alejandra Zanetta relaciona las *Máscaras* de Mallo con el poder de transformación de ciertas prácticas chamanísticas<sup>61</sup>. No obstante, la autora interpreta este poder como una alusión al carácter cambiante de la humanidad, de la sexualidad y del género<sup>62</sup>. Para explicar esta teoría, Zanetta considera que el hecho de que Mallo casi siempre presente las máscaras en pareja alude a la organización binaria de la cultura patriarcal –de hombre y mujer–, aunque, citando sus palabras, cree que tal vez “la falta de diferenciación genérica de las mismas sugiera simultáneamente la superación de este binarismo”<sup>63</sup>, y destaca la intención de Mallo de presentar la complementariedad de las parejas de máscaras a través de sus expresiones faciales, como la felicidad y la tristeza, que interpreta como “dos estados no opuestos sino complementarios dentro de un mismo sujeto”<sup>64</sup>; y a través de los colores como el blanco y el negro, que simbolizarían las “polaridades humanas primordiales”<sup>65</sup>.

En favor de esta teoría también señala la presencia de fondos marinos o de playas en algunas obras –que el sobrino de Mallo había calificado de “incongruentes”<sup>66</sup>– y que, según la autora estarían relacionados con esa misma idea de “fluidez” de la humanidad, por la que se caracterizan los mares y los océanos. Es decir, “partiendo del simbolismo de la máscara –objeto ritual destinado a conectar al ser humano con espíritus superiores– y del mar –origen de la vida y de la evolución de las especies–, Mallo pareciera estar enfatizando el carácter cambiante del individuo, a partir del cual la humanidad evoluciona hacia su estadio más elevado”<sup>67</sup>. En definitiva, según el análisis de Zanetta, la *Serie Máscaras* podría ser en realidad una reflexión sobre la fluidez de los individuos, así como sobre la dualidad del género y su superación.

<sup>61</sup> Zanetta, *La subversión enmascarada*, 219.

<sup>62</sup> Zanetta, *La subversión enmascarada*, 219.

<sup>63</sup> Zanetta, *La subversión enmascarada*, 220.

<sup>64</sup> Zanetta, *La subversión enmascarada*, 223-224.

<sup>65</sup> Zanetta, *La subversión enmascarada*, 223-224.

<sup>66</sup> Véase la nota 38.

<sup>67</sup> Zanetta, *La subversión enmascarada*, 219.

No se conserva ningún testimonio en el que Maruja Mallo explique que la *Serie Máscaras* esté relacionada con el simbolismo que propone la autora, pero es obvio que las parejas de máscaras hacen referencia a algún tipo de dualidad y el hecho de que se creasen en un momento en el que Mallo estaba tremendamente interesada por la figura del chamán –como demuestra el *Cuaderno América Aborigen*– hace que debamos tener en muy cuenta este juicio pues, como es sabido, el chamán en muchas culturas está representado por personas en las que se manifiestan al mismo tiempo características femeninas y masculinas, o que incluso se identifican con un tercer género, como el caso de los *berdache*<sup>68</sup>.

Alrededor de las máscaras de la serie encontramos con frecuencia personajes bailando, pequeños cuerpos de tamaño muy inferior al de las figuras centrales que se disponen matemáticamente en la composición, y que bailan o realizan movimientos –a veces haciendo girar algún tipo de cinta o pañuelo sobre su cuerpo de forma similar a los protagonistas del *Mural del cine Los Ángeles* (1945)–. Este hecho podría tener fácil explicación, ya que, partiendo de las ideas planteadas anteriormente y considerando que las máscaras que protagonizan estas pinturas están relacionadas con la transformación que se produce en la mayoría de los rituales chamánicos, los bailes que interpretan estos danzantes se identificarían con aquellos que tienen lugar en los rituales chamánicos y que, junto con otras actividades –como las prácticas musicales–, son esenciales para que el objetivo mágico o de transformación del ritual tenga efecto.

También existen máscaras acompañadas por otro tipo de elementos cuya explicación es más compleja, como el caso de *Máscaras* (s.f.) (fig. 12), donde las figuras centrales aparecen rodeadas de mariposas. Quizás se trate de un mero elemento decorativo que, además, sirva para equilibrar la composición. No obstante, la mariposa no es un animal cualquiera: es el insecto propio de la transformación. La mariposa envuelve su máscara capullo para renacer con las alas abiertas, llenas de color; es primero un gusano de tierra y luego un ágil insecto volador. Su característica principal es la posibilidad de cambio que Gómez de la Serna describía en su poético *Ensayo sobre las mariposas*: “el gusano, cuando llega a ser crisálida, cuando llega a embojar su capullo, y mientras lo está embojando, se encierra en espirituales soledades, se envuelve en ideales divagaciones, es ninfa pura de su ensueño”<sup>69</sup>. Teniendo en cuenta la lectura que estamos haciendo de la serie, toda ella es una oda a la mutabilidad, por lo que muy probablemente las mariposas también sean un elemento simbólico de la transformación.

De forma paralela a las pinturas de la *Serie Máscaras*, Maruja Mallo crea otras protagonizadas por atletas, bañistas o danzantes que en muchos casos aparecen enmascarados, como, por ejemplo, *Estrellas de mar* (aprox. 1952) (fig. 13) en donde vemos tres cuerpos de anatomías muy esquemáticas que se disponen en el espacio en una especie de baile juntando sus extremidades y creando una forma estrellada. No existe mucha información sobre estas obras y normalmente pasan desapercibidas. José Luis Ferris las considera meras repeticiones o variaciones de sus pinturas anteriores, tal y como demuestra el siguiente texto:

En la década de los cincuenta, mientras Mallo recuperaba sus viejos contactos con Europa, continuaba varada en una Argentina cada vez más hostil. Pinta indudablemente menos. Sus nuevas series no son sino reminiscencias de algo anterior, fragmentos de mundos ya explorados: Máscaras, Estrellas de mar, Atletas y bailarinas que parecen haberse desprendido del mural de la calle Corrientes. Y, poco a poco, una vida más retirada, más apartada de la actividad pública que mucho tiene que ver con la inestabilidad política (desde 1947, la maltrecha economía nacional se hacía notar en todos los órdenes) y con ese círculo de amistades cada vez más lejano<sup>70</sup>.

<sup>68</sup> Los *berdache* son individuos que se identifican con el género opuesto al que le corresponde a su sexo anatómico, y que, en distintas zonas de América, disponen de un elevado estatus ritual. Véase Thomas Barfield, *Diccionario de Antropología* (México: Siglo XXI, 1997), 87.

<sup>69</sup> Ramón Gómez de la Serna, *Ensayo sobre lo cursi: suprarrealismo. Ensayo sobre las mariposas* [1963] (Madrid: Moreno-Villa, 1988), 135.

<sup>70</sup> Ferris, *Maruja Mallo*, 288.



Fig. 12. Maruja Mallo, *Máscaras con mariposas*, s.f., óleo sobre lienzo, 50 x 30 cm. Colección ABANCA.



Fig. 13. Maruja Mallo, *Estrellas de mar*, hacia 1952, óleo sobre lienzo, 60 x 65 cm. Colección Caixa Galicia.

Parece que en este momento la vida social de Mallo comenzaba a flaquear, algo que según Mangini está relacionado con algunos problemas personales –como una posible ruptura sentimental<sup>71</sup>– y políticos pues, según la autora, “algunos antiguos amigos de Mallo consideraban que había caído en la frivolidad y que su actitud política era errónea”<sup>72</sup>, ya que, frecuentemente bromeaba con cuestiones políticas que sus compañeros consideraban muy serias, y poco a poco fueron excluyéndola del círculo intelectual de Buenos Aires<sup>73</sup>. No obstante, hay quien considera que las obras de este momento forman parte de una evolución pictórica perfectamente coherente dentro de su trayectoria, como demuestra, por ejemplo, el testimonio de Juan Pérez de Ayala:

Rodeando la composición de las *Máscaras* irán surgiendo bañistas que darán paso a la aparición de los atletas o de los acróbatas, que terminarán evolucionando y transformándose en los danzantes en el espacio o en las profundidades submarinas que compondrán su hoy desaparecido mural para el *Cine Los Ángeles* de Buenos Aires. Una evolución coherente, pausada y continua que la conducirá a la esquematización de los signos mágicos que componen esa nueva y última mitología plástica compuesta de seres fantásticos a los que bautiza con extraños y misteriosos nombres: Airagú, Geonauta, Almotrón, Selvatro. Espíritus que pueblan un universo paralelo concebido por la artista<sup>74</sup>.

Efectivamente, después de la realización de la Serie *Máscaras*, el arte de Maruja Mallo siguió evolucionando conforme lo hacía también su conocimiento del mundo. El archivo de la pintora demuestra que se

<sup>71</sup> Mangini, *Maruja Mallo*, 248.

<sup>72</sup> Mangini, *Maruja Mallo*, 248.

<sup>73</sup> Mangini, *Maruja Mallo*, 249-250.

<sup>74</sup> Huici y Pérez de Ayala, comis., *Maruja Mallo*, 104.

interesó de manera casi científica por numerosas áreas del saber, las cuales fueron mezclándose en su mente hasta conseguir realidades inventadas que tuvieron la posibilidad de nacer a través de *Los moradores del vacío* (aprox. 1962-1980). Sin embargo, aquello que tanto le había llamado la atención de los rituales americanos, la capacidad de transformación de los chamanes y la relación de estos con la figura del artista, así como, por supuesto, la importancia de las máscaras como elementos universales de la ritualidad humana, dejarán una impronta imborrable en su pensamiento.

### Sobre la producción de Maruja Mallo después de su vuelta a España

Se sabe que la vuelta a España en el año 1962 no le resultó fácil y que los primeros momentos en Madrid fueron de gran soledad para Maruja Mallo<sup>75</sup>. Parece que la artista no tenía una residencia fija, que vivía en habitaciones de hotel y que, con frecuencia, se sentía vigilada y con miedo a que el régimen franquista descubriese su pasado republicano<sup>76</sup>. No fue hasta que se instaló en su residencia de la calle Núñez de Balboa cuando, según comenta José Luis Ferris, “comenzó a recuperar su vitalidad perdida”<sup>77</sup>.

A nivel artístico, la llegada de Mallo a Madrid pasó desapercibida, pues el movimiento que dominaba la escena nacional era el arte abstracto, y no fue hasta principios de los setenta cuando el público español comenzó a prestar atención a la pintora. En este momento empezó a producirse en el país un enorme interés por rescatar del olvido el periodo artístico anterior a la Guerra Civil, es decir, la llamada Edad de Plata del arte español cuyo desarrollo había frenado el estallido de la contienda. Esta situación hizo que el interés por la pintora se centrara tan solo en su etapa anterior al exilio, lo que fue creando un vacío de información sobre lo que Mallo había pintado en América, así como sobre la serie en la que llevaba trabajando desde hacía un tiempo: *Los moradores del vacío* o *Los viajeros del éter* (aprox. 1962-1980).

José Luis Ferris considera que la realización de estas pinturas está motivada, en parte, por un deseo de Mallo de mostrarse como pintora y artista en un país en el que ya había triunfado y cuyo triunfo se había olvidado, y comenta: “el acuciante deseo de volver a la pintura, de justificar su capacidad creadora, su talento tras el regreso a España, la llevó a comenzar esta serie de profunda elaboración mental, regida por la más severa geometría, que fue pintando con muy escasa constancia a lo largo de diez años”<sup>78</sup>.

No obstante, los últimos estudios demuestran que Mallo ya venía esbozando estas pinturas desde la década de los cincuenta, aunque tardasen varios años en materializarse<sup>79</sup>. Según Pérez de Ayala, *Los moradores del Vacío* sufrirán “un largo proceso de elaboración que ya tendrá lugar a su regreso a España. Serán obras, por lo tanto, que se alimentarán de las sensaciones y de los recuerdos dejados en América, serán representaciones que no podrán alimentarse de la realidad que las hizo emerger”<sup>80</sup>.

Las pinturas de esta serie deben ser entendidas como parte del legado que el exilio americano dejó en Maruja Mallo, aunque las realizase ya en España. Sin embargo, sus significados esconden nociones mucho más complejas que todo lo visto anteriormente, y continúan en proceso de revisión y análisis por parte de la comunidad científica. Se ponen en relación con la obra del círculo de los artistas surrealistas argentinos, destacando a Xul Solar, quien también había creado un lenguaje y un universo propio en el que las máscaras protagonizaban varias de sus pinturas (como *Máscaras planetarias* de 1953). Según comenta María Alejan-

<sup>75</sup> Ferris, *Maruja Mallo*, 303.

<sup>76</sup> Ferris, *Maruja Mallo*, 303.

<sup>77</sup> Ferris, *Maruja Mallo*, 303.

<sup>78</sup> Ferris, *Maruja Mallo*, 307.

<sup>79</sup> Tal y como actualiza Juan Pérez de Ayala, comis., *Maruja Mallo. Orden y Creación* (Madrid: Galería Guillermo de Osmá, 2017), catálogo de exposición, 5.

<sup>80</sup> Huici y Pérez de Ayala, comis., *Maruja Mallo*, 20.

dra Zanetta, “aunque Mallo no llegó a formar parte de este círculo, parece que sí debió de estar al tanto de su producción artística al asistir a las tertulias del café Tortoni”<sup>81</sup>.

En las distintas conferencias y entrevistas que protagonizó Maruja Mallo durante estos años, al referirse a estas pinturas, habla de referencias muy complicadas y diversas que se mezclan y que convierten la serie *Moradores del vacío* en la más compleja visión del mundo interior de la pintora. Por ejemplo, en la conferencia pronunciada en 1980 titulada *El surrealismo a través de mi obra*, explica:

[pretendo] captar la estructura mecánica del éter en conjugación con los hipernautas del espacio infinito del todo. Después de la superación de la naturaleza, de la recreación del mundo físico, de la simbiosis y metamorfosis me dirijo a la plastificación de los signos monumentalizándolos, a la creación plástica de cosmómetros, almotrones, donde la ley y el contenido se requieren mutuamente: proto-esquemas del mito plástico<sup>82</sup>.

Y en el testimonio que recoge el autor Vicente Llorca<sup>83</sup>, Mallo explica:

Todo esto, además, fijate que viene desde los brahmanes, porque el karma, que es del ayer, es la autoridad que recibes, y más tarde viene el dharma que te indica el camino que debes seguir y por último el mantra, que es la conciencia cósmica, que es donde yo he llegado ahora. Entonces, ya ves todo este juego de planetas que tenemos como una cosa que obedece a un Cosmos, totalmente desconocido. Por eso yo, en los “Moradores del Vacío”, estoy levitando, intuyendo la cantidad de formas que habrá de aquí a Venus, de aquí a Neptuno... Ahora vamos hacia la Constelación de Hércules<sup>84</sup>.

Como vemos, la complejidad de las ideas de Mallo era cada vez mayor. Estaba influida por distintos pensamientos esotéricos relacionados con religiones como el budismo; también le interesaban las culturas antiguas, las cuestiones astrológicas o las cuestiones filosóficas y metafísicas; y sentía un gran interés por las teorías de diferentes pensadores entre los que destacaban Einstein, Marx y Freud<sup>85</sup>. Por este motivo no es de extrañar que cuando en 1975 Mallo presentó esta serie<sup>86</sup>, la gran mayoría del público no comprendiese lo que veía, pues, según comenta Mangini: “La visión que ahora tenía la pintora del lenguaje había sobrepasado la versión ordinaria y se había inventado un mundo y unos términos propios. Las pinturas de este periodo eran indescifrables para la mayoría de los que las veían”<sup>87</sup>.

No obstante, como hemos dicho, muchos de los temas de *Los moradores del vacío* ya habían protagonizado series anteriores. Encontramos figuras que recuerdan a sus *Arquitecturas vegetales y minerales* (1933-1934); cuadros que repiten las formas de sus *Naturalezas Vivas* (aprox. 1941-1945)<sup>88</sup> y, por supuesto, pinturas de máscaras que permiten confirmar la fascinación por este objeto incluso después de regresar de América. Encontramos, por ejemplo, la *Máscara Tres-Veinte* (1979) (fig. 14) o la *Máscara 4º Río de la Plata* (hacia 1979) (fig. 15), composiciones en las que no está muy claro dónde empieza el fondo y termina la figura y en las que resulta complicado identificar la máscara. Constituyen estudios geométricos muy complejos nacidos tras un enorme aparato de bocetos y estudios previos.

<sup>81</sup> Zanetta, *La subversión enmascarada*, 252.

<sup>82</sup> Mallo, *El surrealismo*, 54.

<sup>83</sup> Vicente Llorca, “Imágenes de la vanguardia: Maruja Mallo, Frida Kahlo y Leonora Carrington”, *Arte, Individuo y Sociedad* 7 (1995): 71.

<sup>84</sup> Llorca, “Imágenes”, 71.

<sup>85</sup> Mangini, *Maruja Mallo*, 258.

<sup>86</sup> Mangini, *Maruja Mallo*, 257.

<sup>87</sup> Mangini, *Maruja Mallo*, 258.

<sup>88</sup> Zanetta, *La subversión enmascarada*, 240.



Fig. 14. Maruja Mallo, *Máscara tres-veinte*, hacia 1979, óleo sobre lienzo, 20 x 24 cm. Madrid, MNCARS [AS08086].

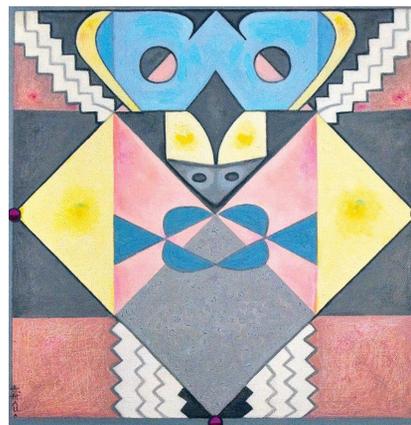


Fig. 15. Maruja Mallo, *Máscara 4ª*, Río de la Plata, hacia 1979, óleo sobre lienzo. Madrid, Colección particular.

Debemos reflexionar sobre el hecho de que un mismo objeto se presente en tantos momentos y de formas tan diversas como lo hacen las máscaras a lo largo de toda la trayectoria de Maruja Mallo. Encontramos enmascarados en sus primeras *Verbenas* de los años veinte; conocemos el gusto por el disfraz y el enmascaramiento que tanto ella como sus compañeros practicaron en diferentes épocas y contextos; no cabe duda de que la *Serie Máscaras* rinde homenaje a este objeto; y las pinturas de los *Viajeros del éter* implican una evolución personal y conceptual en la que, incuestionablemente, estas piezas tendrían un valor esencial. Por lo tanto, y teniendo en cuenta la importancia que la artista concedió, en general, a su aspecto físico y a su estética, solo nos queda considerar los posibles significados de una práctica que durante esta última etapa llegaría a su extremo y cuyas funciones bien podrían relacionarse con el enmascaramiento del rostro: el maquillaje.

### Conclusiones. Su rostro, la última máscara

Menuda y pequeña de estatura, vestida con audaces y modernos atuendos, muy maquillada, al final de su vida llegó a tener un aire un tanto estafalaria, como de una mascarita<sup>89</sup>

Antonio Bonet Correa

El historiador del arte Hans Belting en su ensayo *Face and Mask*<sup>90</sup> repara en la expresión del inglés *make a face*<sup>91</sup>, la cual se define como “exagerar una expresión facial” pero cuya traducción literal sería más bien “hacer una cara”. A través de diversas cuestiones lingüísticas, Belting reflexiona en torno a las relaciones existentes entre las máscaras y el propio rostro humano, teniendo en cuenta que una máscara es, en definitiva, un “objeto que imita un rostro”; lo que verdaderamente da vida a una cara, es la mirada, la voz, y los movimientos faciales. De esta manera, el autor defiende la idea de que nuestro rostro es en sí mismo una especie de máscara que, en un sentido literario, cubre lo que llevamos dentro.

Como ya hemos comentado, Maruja Mallo siempre combinó la creación de sus obras pictóricas con imágenes fotográficas que la capturaban acompañada de accesorios sacados del imaginario que ella mis-

<sup>89</sup> Antonio Bonet Correa, en Huici y Pérez de Ayala, comis., *Maruja Mallo*, 16.

<sup>90</sup> Hans Belting, *Face and mask. A double history* [2013] (Oxford: Princeton University Press, 2017).

<sup>91</sup> Belting, *Face and mask*, 1-2.

ma había creado para sus cuadros. Es el caso de aquellas fotos que le había hecho su hermano Cristino en Cercedilla (aprox. 1929-1930) –que estaban en consonancia con la serie *Cloacas y Campanarios* (aprox. 1929-1932)–; o las que se había tomado en las playas de Chile cubierta de enormes algas (1945), como si fuese uno de los seres que poblaban el *Mural del cine Los Ángeles* (1945). Mallo empleaba esta herramienta para configurar una determinada imagen de sí misma y, teniendo en cuenta la relevancia que la máscara fue adquiriendo en su obra, no es de extrañar que a partir de un momento determinado comenzase a mostrarse públicamente con la suya propia.

A su regreso a España y después de un periodo de adaptación, ya en los años setenta y ochenta, encontramos a la artista en numerosas fotografías y vídeos de televisión que la capturan siempre con unas ropas coloridas y con el rostro profusamente maquillado, como si ella misma fuese una máscara. No podemos olvidar que en esta época la Movida Madrileña reivindicaba precisamente las estéticas extravagantes, lo que hizo que Mallo gozase cada vez de una mayor popularidad entre las juventudes que protagonizaban aquel movimiento, llegando a ser considerada la “musa de la movida madrileña”<sup>92</sup>.

Asimismo, debemos recordar el conocido texto de Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna* (1863) –tan influyente para los artistas de la vanguardia–, en donde el autor realiza un “elogio al maquillaje”<sup>93</sup> en el que defiende la pintura del propio rostro como un síntoma del gusto y la belleza de la modernidad, animando a todos los artistas modernos y a las mujeres a que no disimulasen o escondiesen sus maquillajes de manera que imitasen las propias facciones, sino que incluso lo exagerasen y lo exhibiesen<sup>94</sup>.

Se ha hablado mucho sobre la apariencia tan llamativa de Maruja Mallo en esta última etapa. Mangini comenta: “Le gustaba pintarse de forma extravagante hasta el punto de que el maquillaje acabó convirtiéndose en su sello personal y lo fue exagerando a medida que se hacía mayor”<sup>95</sup>. Y José Luis Ferris dice: “La eterna transgresora salía a la calle profusamente maquillada y con un abrigo de lince, con zapatos de plataforma que falseaban su diminuta estatura o la aproximaban un poco más al cielo”<sup>96</sup>.

Cuando en la entrevista concedida a Paloma Chamorro en 1979, la interlocutora aprovechaba para preguntarle a la pintora qué papel le daba a la estética en la vida cotidiana<sup>97</sup>, esta respondía: “civilización, aunque si hablas de maquillaje, pues yo creo que la raza que más se ha maquillado han sido los faraones, [...] son unos maquillajes ya desorbitados pero que plastifican la cara, porque un semblante maquillado y otro desmaquillado, parece que está desteñido, [...] el maquillaje dibuja, acentúa las facciones, las recrea”<sup>98</sup>.

Vemos que la artista se había tomado la molestia de reflexionar en torno a la historia del maquillaje, lo que, en su infinita curiosidad, la había llevado a comprender la importancia que había tenido para la cultura egipcia y, más en concreto, para la construcción de la estética del poder asociada a la figura de los faraones. El maquillaje era para la artista un elemento cuyo valor era el de –nada más y nada menos– “civilización”<sup>99</sup>; es decir, se trataba de algo universal, algo que, aunque en distintas formas y contextos, se presentaba en diferentes culturas y estratos de la sociedad. Por este motivo, la forma tan peculiar en la que Maruja Mallo hacía uso de su maquillaje no podría ser algo casual.

Los maquillajes de la artista recreaban sus facciones y coloreaban sus párpados de tonos azules, verdosos y morados; pintaban sus coloretes y enrojecían sus labios. De esta forma, Maruja Mallo en cualquier acto público aparecía con su personal máscara de chamana moderna y, recordando los apuntes del cuaderno

<sup>92</sup> Rosa Ruiz Gisbert, “Maruja Mallo y la generación del 27”, *Isla de Arriarán: revista cultural y científica* 28 (2006): 238.

<sup>93</sup> Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna* [1863] (Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, Librería Yerba, Cajamurcia, 1995), 121-26.

<sup>94</sup> Baudelaire, *El pintor*, 126.

<sup>95</sup> Mangini, *Maruja Mallo*, 76.

<sup>96</sup> Ferris, *Maruja Mallo*, 309.

<sup>97</sup> Mallo, “Imágenes. Artes Visuales”.

<sup>98</sup> Mallo, “Imágenes. Artes Visuales”.

<sup>99</sup> Mallo, “Imágenes. Artes Visuales”.

*América aborigen*, “chamán = artista”<sup>100</sup>. En ese caso, si la función primordial del chamán era la transformación, la función de Mallo como artista, enmascarada igual que los chamanes, también debía ser la transformación.

El maquillaje que Mallo empleó a diario se convirtió en parte de la *performance* en la que llevaba trabajando durante toda su vida a través de fotografías y relatos sobre sus aventuras. La autora Efrat Tseëlon en su obra *Masquerade and identities* (2001) considera el enmascaramiento como una extensión de la noción de *performance*<sup>101</sup> y, sin lugar a dudas, el rostro dibujado de Mallo fue un elemento esencialmente performativo que también ayudó a configurar su identidad. El maquillaje de la pintora se convirtió en una máscara más de su producción, como las máscaras de sus *Moradores del vacío*, alguna de las cuales, de hecho, presenta colores que recuerdan a los maquillajes de la pintora en esa misma época, como es el caso de *Máscara Tres-Veinte* (hacia 1979) (fig. 14), en la que emplea casi la misma paleta que para el maquillaje y el vestido que lleva en la entrevista concedida a Joaquín Soler del año 1980 (fig. 16).



Fig. 16. Captura de Mallo, Maruja. “A fondo”, entrevistada por Joaquín Soler Serrano, TVE, 14 de abril, 1980, <http://www.rtve.es/alcarta/videos/a-fondo/fondo-maruja-mallo/4995675/>.

De esta forma, sobre su propio rostro, Maruja Mallo tendría la herramienta precisa que necesitaba para officiar y ejecutar aquella transformación de la realidad que buscaba como artista y responsable de guiar al resto de la sociedad en el cambio, igual que una sacerdotisa.

Según las ideas planteadas anteriormente, la peculiar estética que caracterizaba a la pintora respondía de un deseo premeditado de parecer enmascarada, hecho que podemos confirmar gracias al relato que aporta la

<sup>100</sup> Mallo, “Imágenes. Artes Visuales”.

<sup>101</sup> Efrat Tseëlon, *Masquerade and Identities. Essays on gender, sexuality and marginality* (Londres: Routledge, 2001), 9.

comisaria polaca Bozena Borkowska<sup>102</sup>, quien tuvo el placer de conocer a la pintora, y quien revela que la propia Maruja Mallo era completamente consciente de que su maquillaje convertía su cara en una máscara:

Una de sus debilidades eran los abrigos de pieles que con frecuencia ataviaban directamente su desnudez. Un sombrero de enorme ala para salvaguardarse, según ella, de las toses de sus contertulios más próximos. Cuantas veces estuvo hospedada en mi casa siempre se la sorprendía por estancias y pasillos con la cara ostentadamente pintada, así como por la calle y lugares públicos. Técnica mixta sobre rostro, sobre su propio rostro. Ésta era su permanente obra maestra. Recuerdo una vez, que, en uno de nuestros paseos, unos niños se le quedaron mirando. “¡Te das cuenta, querida, ¡cómo les impresiona mi máscara!” exclamó al instante<sup>103</sup>.

Al igual que otras mujeres artistas de la época, Maruja Mallo tuvo la necesidad de fabricar, a lo largo de su vida, una identidad determinada que la reafirmase como generadora de relatos pictóricos y que la reconociese como creadora en un sistema del arte patriarcal. Por este motivo, los datos biográficos que desvelaba sobre sí misma en entrevistas y eventos, así como la imagen estética que proyectaba hacia los demás y sus comportamientos en público, actuaron como herramientas esenciales dentro de un complejo proceso de autodefinition como artista.

Su paso por el exilio americano hizo que, probablemente, a esta exigencia se sumase otra necesidad surgida del cambio que su pensamiento había experimentado tras el contacto y el estudio de diferentes rituales americanos. El descubrimiento de la figura del chamán como personaje encargado de guiar la transformación que toda la sociedad anhelaba hizo que Mallo comenzase a equiparar a estos individuos con los propios artistas, entendiendo el arte como una herramienta para conseguir alcanzar mundos superiores. A partir de entonces, la máscara empezó a tener un papel protagonista en el imaginario de Maruja Mallo, no solo en sus pinturas sino también en su vida cotidiana. Durante los años setenta y ochenta, la máscara en forma de maquillaje se dibujó cada vez con más fuerza sobre el rostro arrugado de la pintora, reconociéndola no solo como artista, sino también como encargada de conducir a la sociedad hacia una imperiosa transformación que solo el arte podía lograr.

**ANA BELÉN FEIJOO VALENCIA** es graduada en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid y Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte español por la misma universidad. Actualmente se encuentra cursando estudios de doctorado con una tesis sobre los “Escritos de Maruja Mallo” (UCM). Sus líneas de investigación giran en torno a la figura de Maruja Mallo, el arte español del siglo XX y el exilio.

Email: [anabelle@ucm.es](mailto:anabelle@ucm.es)

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2482-1087>

---

<sup>102</sup> Bozena Borkowska, “Maruja Mallo en el recuerdo vivo”, en *Xornadas sobre Maruja Mallo* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura, Comunicación Social e Turismo, 2002), 26.

<sup>103</sup> Borkowska, “Maruja Mallo”, 26.