

---

This is the **published version** of the bachelor thesis:

Martín Esteban, Núria. El cuerpo como catalizador. Sobre prácticas performativas e identidades durante el tardofranquismo y la Transición española. 2018. 92 pag. (807 Grau en Història de l'Art)

---

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/201069>

under the terms of the  license



# EL CUERPO COMO CATALIZADOR

*[Sobre prácticas performativas e identidades durante el  
tardofranquismo y la Transición española]*

Nuria Martín Esteban  
Universitat Autònoma de Barcelona

# EL CUERPO COMO CATALIZADOR

[*Sobre prácticas performativas e identidades durante el tardofranquismo y la Transición española*]

1. Mi propio cuerpo – <i>Una introducción íntima</i> –	4
2. Declaración de intenciones o memorias de una estudiante	6
3. Fisuras hegemónicas, caminos de posibilidad	9
4. Performatividad y género	19
5. Ocaña. Teatro, mirada y cuerpo de lo (in)visible. <i>Una irrupción en la esfera pública</i>	23
6. Carlos Pazos. Un dandi muy divino...entre machos	36
7. Àngels Ribé. Cuando la vista se torna cincel	44
8. Huellas de Fina Miralles	57
9. Las conclusiones toman cuerpo	67
Bibliografía – <i>Un cuerpo teórico e historiográfico</i> –	72
Anexo – <i>Un cuerpo de memoria fotográfica</i> –	75

1975

Franco va a morir. Franco está muriendo. Franco ha muerto.

Ocaña está conociendo los rincones más succulentos de Barcelona. El Café de la Ópera es uno de sus preferidos.

Carlos Pazos compra trajes para su proyecto *Voy a hacer de mí una estrella*.

Àngels Ribé se siente inquieta en Nueva York. Piensa si debería volver.

Aun no sabe que ese nerviosismo la llevará a realizar *Can't go home*.

Fina Miralles susurra a un árbol su compromiso revolucionario.

A mí me faltan diecinueve años para nacer.

## 1. Mi propio cuerpo – *Una introducción íntima* –

De pequeña, a la edad de cinco o seis años estaba jugando con otros niños en un parque para chiquillos de esos con columpios que chirrían cuando los meces y ruedas de camión ancladas en el suelo para jugar a la «charranca» o provocar una de esas caídas que construyen probablemente alguna de las cicatrices de mis rodillas. Ese día que recuerdo vagamente, mis amigos del verano y yo fuimos los sujetos escogidos por madres y abuelos para protagonizar la típica fotografía que con el tiempo resultará nostálgica. Antes de apretar el botón para fijar la instantánea, alguien – no recuerdo quién – me mandó cerrar las piernas que probablemente yo tenía ingenuamente abiertas sin preocuparme demasiado por aquello que el tejido de mi falda dejaba ver o no. A mi alrededor la mayoría de los niños iban sin camiseta y enseñando todo el día los calzoncillos. Daba igual si posaban con las piernas abiertas o cerradas.

Yo no rechisté y entrecrucé las piernas – de una manera bastante patosa – intentando imitar las poses de las chicas mayores que veía por el pueblo, en la tele o el modo en el que lo hacía mi madre. La foto salió bien, pues rápidamente nos dejaron volver a jugar a nuestro aire, sin tener que repetir la toma.

A menudo que iba creciendo este tipo de escenas se fueron repitiendo: Nuria, cierra las piernas. Nuria, no te toques ahí que es muy feo. Nuria, cuidado que vas con vestido. Nuria, hay niños. Nuria, hay mayores.

Hacia los ocho años empezaron a salirme pechos y quise comprarme un *top* de la marca *Unno* porque eran los que estaban de moda entre las chicas más populares y que se habían desarrollado más rápido de mi clase. Me lo compraron y sentí una enorme alegría al ver que las tiras de mi presujetador se veían cuando iba en tirantes. Supongo que para mí era una forma de, en silencio, mostrar que me estaba haciendo mayor. Tenía enormemente interiorizado que hacerme mayor significaba ir tapando partes de mi cuerpo que por algún motivo que no entendía del todo bien, no podían ser mostradas, a pesar de que sentía placer o una especie de orgullo al sugerirlas.

Hacia los diez años empezaron a salirme pelos en las piernas, axilas, bigote, ingles y pubis. Eso ya no me gustó tanto. Quería depilarme rápido pero mi madre no me dejaba. Los niños que ya habían captado que la mayoría de niñas de la clase teníamos pechos desarrollándose bajo tops sintéticos

de colores chillones, empezaban a reírse al vernos peludas jugando entre la arena o charlando durante el recreo sobre nuestras cosas.

El día de la verbena de San Juan, a la edad de once años me vino la regla y me dijeron que «ya era una mujer». Intuí pues que hasta entonces había sido una especie de pre-mujer y sentí miedo al pensar que podría quedarme embarazada en cualquier momento. Siendo hija de una educación sexual teóricamente avanzada, estos pensamientos aún coleteaban por mi cabeza. A pesar de ello, también sentí algún tipo de ilusión extraña, entre dulce y amarga al mismo tiempo. Tenía la regla. Tenía pechos. Tenía un bigote importante, pelos en las piernas que odiaba y mi peso empezaba a preocuparme: era carne de cañón para el sistema social que nos regula. Era fresca e ingenua. Ansiaba ver mi cara de mayor, en alguno de esos carteles que anuncian ropa en los accesos al metro o la parada del autobús.

No le puedo adjudicar un momento preciso al inicio de mis preocupaciones y cavilaciones sobre el cuerpo y sus condicionantes pero sé perfectamente que todos esos flashes ahondaron interrogantes a la hora de concebir el mundo y la sexualidad.

Sara Ahmed habla de la noción de comodidad e incomodidad. Argumenta que la primera se relaciona con una sensación en la que es complicado distinguir entre aquello que le es externo al cuerpo y aquello que le pertenece a sí mismo. Entre distinguir dónde termina nuestra corporalidad y comienza el mundo.<sup>1</sup> La incomodidad, por el contrario aparece descrita como la constante conciencia del límite que supone el propio cuerpo, quizá frágil y patoso; aparatoso, fuera de lugar e insertado en una especie de *loop* de choque con el entorno.

Un no encajar que se repite, y se repite, y se repite.

Probablemente mi cuerpo incómodo e inquieto, poco constante y maleable; entre la rebeldía y la domesticación más modélica empezó a replantearse pasos. A intentar tejer narrativas que le ayudaran a encontrar aunque fuera en el texto una suerte de ligereza, un diálogo entre el grito y el interrogante.

Este trabajo no es más – ni menos tampoco – que eso.

Un espacio motivado por la duda.

Un constructo en el que me expongo soberanamente.

Una exclamación hacia dónde sea.

Jugar a vaciar y llenar el mundo, constantemente.

Reescribirme, a través de la investigación del otro.

---

<sup>1</sup> GARBAYO, 2016: 144.

## 2. Declaración de intenciones o memorias de una estudiante

«No debo pensar en el sistema solar – en innumerables galaxias que abarcan incontables años luz – en la infinitud del espacio – no debo mirar hacia el cielo más de un instante – no debo pensar en la muerte, en la eternidad – no debo hacer todas esas cosas para que así no conozca esos momentos horribles cuando mi mente parece algo tangible – más que mi mente – todo mi espíritu – todo lo que me anima y es el deseo original y receptivo que constituye mi «yo» – todo esto adquiere una forma y un tamaño definidos – demasiado grande para ser contenida en la estructura que llamo mi cuerpo – Todo esto me arrastra y repele – años y tensiones (las siento ahora) hasta que debo apretar los puños – me levanto – quién puede estarse quieta – cada músculo está en un potro – tratando de erigirse en una inmensidad – quiero gritar – siento presión en el estómago – mis piernas, pies, dedos de los pies se extienden hasta que duelen».

Susan Sontag, *Renacida*, p. 8-9.

Hace ya algún tiempo, un profesor con voz grave nos dijo a toda la clase que al escribir debíamos imaginar que nuestros textos iban a ser leídos ante Marguerite Duras y que si el resultado no nos parecía convincente, o pensábamos que jamás deberían ser escuchados por ella, era mejor dejar el folio en blanco, puesto que lo que nunca nos iba a perdonar no era el hecho de olvidar una fecha, un nombre o una circunstancia, sino el de no darle la importancia necesaria a aquél conjunto de letras que vamos aporreando o entrelazando con el fin de construir palabras, de articular ideas, de cuidar pensamientos y edificar nuevos mundos en nuestras mentes. Sinceramente no sé si él quería decir todo esto en su advertencia, o si se ha convertido en un producto de mi imaginación, un tanto nostálgica e incluso en ocasiones, distorsionada.

Sea como fuere, ese recuerdo me ha ido acompañando en los nervios previos que comporta cualquier escrito. He acabado relacionado los textos con una especie de supuesto «honor» que sus autoras y autores tienen que defender a toda costa. Un honor que no se debe relacionar con el ego, sino más bien con la humildad de exponer lo que uno sabe o cree saber, y dejar espacio, incluso hacer evidente lo que aun no sabemos o lo que jamás podremos responder.

Con el tiempo he ido aprendiendo que las ideas no pueden ir de la mano de la prisa. Que la teoría es un edificio laberíntico, lleno de puertas, de oberturas que comunican unos espacios con otros;

salas diáfanas e iluminadas, con otras oscuras y pequeñas. He ido entendiendo que el paseo que recorre todos esos espacios debe ser lento, incluso cuando la velocidad vertiginosa de la vida moderna aprieta. Ya que es en la lentitud donde mejor se observa, o al menos, dónde mejor yo lo hago. Caminando sin prisas pude darme cuenta de que la mayoría de esas habitaciones tenían nombres propios, y deteniéndome en ellos quedé perpleja al interiorizar que la amplia mayoría eran estrictamente masculinos. Evidentemente también había algunos femeninos, especialmente en las estancias más nuevas, pero aun así, la contundencia fálica se imponía tanto en número como en dimensiones.

Supongo que fue en parte ese el motivo de intentar incorporar una visión de género hacia el mundo, no con la misión de etiquetarlo más, sino más bien de comprenderlo. Fue de este modo como, teniendo la oportunidad de poder escribir sobre lo que quisiera, decidí en un primer momento que este trabajo iba a ser un espacio para las mujeres. Sin darme cuenta, estaba cayendo en una terrible trampa, ya que lo que más me importaba era que hubiera una abundancia de nombres femeninos, y no si lo que esos nombres comportaban tenía o carecía de importancia. A través de una especie de discriminación «positiva» historiográfica, estaba actuando basándome en criterios puramente sexistas, aunque me costara aceptarlo. Pero precisamente este hecho, he aprendido a no considerarlo como un error, sino como un enorme aprendizaje que me ha hecho al menos intentar llegar más lejos.

Cuando empecé a leer diversos textos sobre feminismo(s), sobre arte feminista y agudicé mis sentidos para enterarme de las exposiciones que se estaban haciendo sobre artistas mujeres, me di cuenta de que en muchos casos, la institución arte estaba actuando bajo los mismos criterios que yo había tenido. Empezó a “chirriarme” la abundancia de escritos que leían las obras de Àngels Ribé como estrictamente feministas, o cuando Fina Miralles era relacionada hasta la saciedad con la producción que tuvo Ana Mendieta en los Estados Unidos, y no solo eso, sino que la obra de Miralles siempre era subordinada a la de Mendieta, empobreciendo y simplificando a mi modo de ver, ambas obras y eliminando en cierto modo el contexto de producción de la primera, al imponer el de Mendieta como paradigma. El problema creo que no radica en el hecho de que se estudien ambas obras en paralelo, sino que se hace presente cuando los criterios que decidimos utilizar en este estudio priman la mayor relevancia de un contexto frente a otro, marginando consecuentemente la importancia de los contextos más locales y quizá, más periféricos pero igual de relevantes, en toda vida que los habita.

Fue aquí cuando me di cuenta de que el problema no era solo la falta de variedad en el mundo de la historiografía del arte, sino que también era un conflicto de visión, o en definitiva, de una recuperación crítica y local de la memoria.



No estoy intentando decir que esté mal utilizar la crítica anglosajona, siempre y cuando ésta sirva para enriquecer nuestro pensamiento y nuestros modos de ver, pero a la par, debemos decidir tácitamente no olvidar nuestras críticas más cercanas, nuestros entornos por pueblerinos que sean, los cuales en muchas ocasiones aparecen como meros escritos a pie de página, o hechos sin importancia relevante.

A estas alturas me había dado cuenta de que quería centrarme en producciones locales y de que intentaría observarlas desde el mínimo esencialismo posible. De que no tenía porqué incluir únicamente mujeres, sino de que me interesaba cada vez más qué era lo que había detrás de esa pesada categoría de «mujer» y consecuentemente, también de la de «hombre».

Y es así como he ido intentando construir una historia que viaje de esquina a esquina, que intenta recopilar no solo un cúmulo de información, sino una mirada crítica sobre ella.

### 3. Fisuras hegemónicas, caminos de posibilidad

«El disfraz se transforma en vestimenta y las invenciones pasan a ser cualidades reales. Los gestos dejan de ser impostados y se vuelven naturales. E incluso en algún momento, cuando el ejercicio de fingimiento es muy intenso y prolongado, los pensamientos se enmarañan o se difuminan hasta extraviar al propio impostor».

Luisgé Martín, *El amor del revés*, p. 38.

Usamos frecuentemente los términos singulares para hablar del conjunto. A menudo hablamos de feminismo, del sujeto o la identidad. Nombramos el cuerpo como si éste fuera uno solo que se presenta ante el mundo sin importar la variedad de formas, géneros o clase social de los restantes. La pluralidad incomoda, quizá porque sentimos que en cierto modo el singular puede ser agarrado, parece sólido; mientras que en el plural hay algo que constantemente se escapa, se diluye como un colorante en el agua, creando un líquido lleno de pigmento, atractivo a la vista pero imposible de atrapar con las manos.

El lenguaje no es algo que deba pasar desapercibido ya que da ciertas pistas sobre la forma en la que vemos el mundo y consecuentemente, de qué modo vivimos y caminamos en él. De cómo nos presentamos y qué lugar decidimos ocupar.

El singular podría relacionarse con el *yo* o el *tú*, apareciendo como entes autónomos. Sin embargo, el plural siempre necesita de un cúmulo de partes, de fragmentos interdependientes los unos de los otros o en definitiva: de un *nosotros*. Sucede exactamente lo mismo cuando se nombra por primera vez el concepto de sujeto, que generalmente dista mucho de un conjunto plural de circunstancias que lo determinan o de una relación íntima con otros sujetos y el entorno. Este sujeto individual, parte en buena medida de la noción formulada por Descartes que acabó conformando el sujeto de la modernidad.<sup>2</sup> Se define como soberano de sí mismo, autónomo, racional e individual. Posicionado ajeno a cualquier contexto social, cultural o histórico que pueda determinarlo y conformarlo. Aparece como ente representante de lo universal y como no podía ser de otro modo, se trata de un individuo masculino, blanco, burgués y heterosexual, que en palabras de Elvira Burgos «necesita sostenerse de una serie de exclusiones, marginando a un

---

<sup>2</sup> BURGOS, 2017: 296.

conjunto plural y múltiple de subjetividades, de identidades disidentes, en función de su sexo, género, sexualidad, raza, clase social, procedencia geopolítica, lengua o religión».<sup>3</sup> En este sentido, es potencialmente dominador y su estatus adquirido a lo largo de la historia como sujeto genérico lo sitúa en una posición de privilegio frente a las pluralidades que expulsa. Así pues, si el sujeto promovido por Descartes acabó por definir lo humano, el resto de individuos que no se atenían a las constricciones de este modelo, pertenecieron – y en muchos casos siguen perteneciendo – a la categoría de lo (no)humano, entendiendo por humano toda aquella serie de sujetos que pueden transitar libremente en el mundo como entes amparados por un régimen de reconocibilidad. Precisamente éstos, «los reconocidos», acostumbran a ser los que escriben la historia – en singular – y esto resulta problemático, pues si sólo aceptamos la narrativa de sus voces, estamos perdiendo toda una pluralidad que constituye una de las bases de la genealogía básica de la disidencia, de la discrepancia y de la mayoría de los movimientos que hoy denominamos «alternativos» y que justamente luchan por dar la palabra a los que nunca la tuvieron.

La historia del arte, como la historiografía en general, se ha ido erigiendo a través de una mirada heterosexista, jerárquica, egocéntrica y de base patriarcal.<sup>4</sup> Es por ello que se trata de una cuestión urgente la de ampliar los parámetros de visión y aunar fuerzas por fisurar «lo universal» a la vez que alzando nuestras voces y exponiendo nuestros cuerpos, tomemos más y mejor espacio en nuestras casas, calles y ciudades; en los libros, las universidades y los coloquios; en la academia y por supuesto fuera de ella.

Probablemente este propósito explica la cantidad y variedad de estudios realizados de unos años a esta parte sobre aquellos colectivos y nombres propios que la historia olvidó durante demasiado tiempo, especialmente en uno de los periodos más oscuros de nuestra historia reciente: la dictadura franquista.

El régimen nacionalcatólico, junto a los fascismos de la primera mitad del siglo XX, configuran el claro ejemplo del ensalce de un único sujeto reconocible y por lo tanto con posibilidad de existencia, en oposición a toda una multiplicidad de cuerpos e identidades que caracterizaron ese *otro* que debía ser identificado, diferenciado, perseguido y finalmente dominado.

Con el asentamiento del sistema franquista en el poder, el control de los cuerpos se convirtió en una cuestión de estado. La moral católica, los discursos médicos y las incipientes tecnologías de la imagen fueron definiendo qué corporalidades eran adecuadas o inadecuadas y bajo qué parámetros podían tener legitimidad en el espacio público. El resultado fueron cuerpos moldeados por la religión y el adoctrinamiento; encorsetados bajo una lógica binaria y heterosexual que establecía

---

<sup>3</sup> BURGOS, 2017: 296.

<sup>4</sup> ALIAGA; G. CORTÉS, 2014: 9.

dos únicos modelos de existencia caracterizados por toda una serie de «aspectos naturales», habilidades, aptitudes o torpezas inherentes a una supuesta «verdad» legada que el sexo confería. Bajo este criterio, habitar bien el cuerpo significa representar adecuadamente los estereotipos de género normativos, a la par que habitarlo mal connota chocar con éstos y desviarse de la norma, agrietando el pacto preconcebido. Este «habitar mal» comporta consecuencias al haber fallado en la correcta actuación del género tal como evidencian los innúmeros expedientes del franquismo, en los que se presta especial atención a la peligrosidad apocalíptica que suponen, por ejemplo «una mujer con calcetines» o «un invertido con pechos».

A este respecto me parece importante destacar la labor de Raquel Osborne y todas las autoras y autores partícipes en la creación del libro *Mujeres bajo sospecha*, donde se recogen algunos estudios que analizan el contenido de dichos expedientes. Al igual que agradezco personalmente la explosiva poética que Lucas Platero expuso en las páginas de *Por un chato de vino*; texto completamente necesario del que me gustaría rescatar un párrafo que define lo anteriormente mencionado, a través de la ficción literaria en la que un hombre trans\* intenta dialogar a través del soliloquio con uno de los expedientes que llegó a sus manos, y que dice así:

«Salir a beber algo a un bar se convirtió en un acto sospechoso, propio de una peligrosa social, ya que a ojos del juez y la represión del Estado franquista, María Elena N.G. eras una *mujer travestida de hombre*. Y no sólo eso, sino que tenías por misión “engañar a las mujeres”. Bajo esta, su lógica, no cabía pensar que las mujeres pudieran elegir libremente estar contigo, a no ser que fuera bajo una mentira. O eso necesitaban creer.

Está claro que en ese contexto y espacio histórico, las mujeres no salían a los bares. Ni estaban en los espacios delimitados para los hombres, ya que el trío sexo, sexualidad y género estaba perfectamente delimitado. Al menos no las mujeres decentes. No se podía no saber cuál era el espacio, comportamiento y atributos de unos y otras. Si rompiste las normas es porque tenías una voluntad de transgresión deliberada, y mereces un castigo no sólo social, sino propio de la violencia disciplinadora del Estado».<sup>5</sup>

Las normas de género que María Elena se saltó, son el aparato mediante el cual tienen lugar la producción, regulación y normalización de lo masculino y lo femenino,<sup>6</sup> en el interior de un discurso restrictivo que entiende que los cuerpos solo pueden ser leídos y vividos en la medida en que pertenecen a uno de esos dos casilleros del género; consiguiendo como resultado que el *yo* se acabe definiendo en oposición a *los otros*.

Tal como apuntan Juan Vicente Aliaga y José Miguel G. Cortés, «la imagen del cuerpo es la construcción que se produce a través de la subjetivación de las escrituras que preceden nuestra historia» y «es el cuerpo el que crea y produce el espacio, a la vez que es producido por él, en un

---

<sup>5</sup> PLATERO, 2015: 16-17.

<sup>6</sup> BUTLER, 2006: 11.

marco histórico y temporal específico que en cada momento establece las pautas de comportamiento». <sup>7</sup> Esta «subjetivación de las escrituras que nos preceden» se hace presente a través de la implantación consciente o no de toda una serie de normas que acaban inscribiéndose en los cuerpos, (con)formándolos y rigiendo lo que se entenderá por «normalidad», tal como la etimología de la palabra desvela.

Judith Butler habla sobre el aspecto constituyente que tiene la ley. Al respecto señala que el sujeto sexual que la ley tiene la capacidad de nombrar, no existe previamente a su nombramiento sino que es constituido a partir de éste. En otras palabras: la ley de género, la ley social que crea sujetos adecuados e inadecuados, dentro o fuera, correctos o errantes, no es descriptiva, sino que es constituyente en sí misma.

Pero debemos entender que la norma no es exactamente lo mismo que la ley. La ley es explícita, está fuera, escrita en un papel que la define, pero la norma es reproducida por el sujeto como algo intrínseco relacionado con lo natural mediante el hábito de su reproducción canónica. Es así como la norma acaba gobernando la inteligibilidad de las acciones, permitiendo que ciertas prácticas y sujetos posean reconocibilidad y otros no. <sup>8</sup> Facilitando la colocación contundente del cuerpo masculino como representante de lo público a la par que vulnera todos aquellos cuerpos mujer, o los no blancos; a los cuerpos transexuales, transgénero o aquellos que deciden travestirse; a los homosexuales o de clase obrera, todos penalizados siempre en cualquier intento de hacerse presentes.

Tal como sugiere Maite Garbayo en *Cuerpos que aparecen* «el régimen sabe que el control de los cuerpos y las sexualidades es el mecanismo necesario para que las mujeres continúen con su estatus de reproductoras biológicas y simbólicas de la nación». <sup>9</sup> Esta ansiedad reproductiva necesaria para la supervivencia de la Patria y del gobierno orquestado por Franco, será uno de los motores en la creación de la denominada Sección Femenina de F.E.T. de las J.O.N.S., como parte integrante de la Falange, creada en 1934, y liderada por Pilar Primo de Rivera hasta su disolución en 1977, la cual destinará todas sus fuerzas en el adoctrinamiento de las mujeres con el objetivo de construir y perpetuar una masa femenina, sumisa, entregada y sobre todo, convencida. <sup>10</sup>

La Sección Femenina forma parte de un gran *corpus* ideológico y tecnológico que vela por una especie de regeneración ideológica, con la misión de volver al estado “natural” y moral del cosmos, el cual pasa por el olvido de que durante la experiencia republicana, la mujer tuvo presencia en el espacio público.

---

<sup>7</sup> ALIAGA; G. CORTÉS, 2014: 96.

<sup>8</sup> BUTLER, 2015.

<sup>9</sup> GARBAYO, 2016: 12.

<sup>10</sup> M. RODRÍGUEZ, 2012: 275-276.

El franquismo recuerda a la mujer en todo momento cuál debe ser su labor en la construcción de la Nación. Una labor centrada en la familia y el marido, en la crianza de los hijos y la cura de los mayores, en el silencio y la abnegación constante. Además de ello su reconocibilidad y por lo tanto, su existencia, solo tiene lugar en el espacio restringido de lo doméstico. Siendo así como «la libertad de movimiento de los cuerpos masculinos depende de la contención hogareña de los cuerpos femeninos, del mismo modo que la expansión espacial de los cuerpos heteronormados depende de la oclusión de aquellos que no lo son».<sup>11</sup>

Para asegurar esa contención de los cuerpos-mujer, el régimen desplegó toda una serie de condicionantes destinados al control de sus pasos, como lo son «la reimplantación del Código Civil de 1889, la promulgación de un Código Penal con delitos especialmente punitivos para las mujeres o leyes que dificultaban su acceso a la vida laboral asalariada»<sup>12</sup> imposibilitando en la mayoría de casos, su independencia económica y eliminando así una parte fundamental de cualquier posibilidad de libertad o alejamiento de ese modelo falangista de mujer dependiente y en perpetua subordinación. Como ya se ha apuntado anteriormente, la función del cuerpo femenino no solamente es apoyar la libertad del hombre y a la vez cederle espacio, sino reproducir sumisamente nuevos cuerpos que permitan hacer crecer el número de sujetos alienados con el cuerpo ideológico del franquismo. La mujer es siempre concebida por el ideal católico o bien como madre o bien como libertina, prostituta o directamente: fracasada. Esta visión se sostiene definiendo todos los cuerpos sexuados y sus partes, en virtud de su función reproductiva, descartando tal como apunta Butler, la posibilidad de una vida sexual que no tenga ningún tipo de relación con la reproducción.<sup>13</sup> Aquellos sujetos que no quieran reproducirse, no puedan, no lo hayan pensado; aquellos que no sean heterosexuales o vivan su vida sin una presentación ricamente acotada a las normas de género serán penalizados. Actualmente el marco contextual de estos cuerpos convive entre la «normalización» legislativa, el miedo y la creación de tejidos de soporte que nos permitan no sentirnos solos, ya que este mandato reproductivo sigue estando presente en nuestras vidas, condicionadas por la heteronormatividad y las normas de reproducción de género ancladas en toda sociedad binaria. Se trata de un pensamiento determinista y esencialista, basado en códigos pre-impuestos que configuran el terreno de lo «verdadero» o «natural» en oposición a lo «antinatural y monstruos».

Mientras el franquismo oculta el cuerpo – femenino, transexual o transformista, homosexual, no blanco, izquierdista o pobre – a su vez está ensalzando el cuerpo de lo religioso, de la culpa, de lo bueno y lo correcto. Está jugando al ajedrez con la moral que se encarga de silenciar y enterrar

---

<sup>11</sup> GARBAYO, 2016: 17.

<sup>12</sup> M. RODRÍGUEZ, 2012: 280.

<sup>13</sup> BUTLER, 2015.

aquellos cuerpos que no cumplen con las condiciones tanto heteronormativas como políticas que el país exige.

Frente a la problematización del orden hegemónico de los géneros que suponía el amplio abanico de identidades disidentes, el régimen desplegó un contundente aparato de represión como muestra la inclusión de «invertidos» o «desviados» en la Ley de Vagos y Maleantes, bajo el delito de escándalo público.

Con la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social (LPRS) de 1970, su suerte no será mayor. Precisamente esta es la ley que nombra la homosexualidad como tal, caracterizándola como una enfermedad que debe ser curada ya que de no serlo, es potencialmente peligrosa para la sociedad. Este cambio focal se relaciona con un nuevo despliegue de acción. A partir de entonces, la amplia mayoría de sujetos trans\* u homosexuales denunciados serán castigados con penas de prisión, obligados a internar en centros de rehabilitación y/o a recibir tratamiento mediante sesiones de electroshock realizadas por prestigiosos psiquiatras del momento.<sup>14</sup> Esta especie de “mandato divino” comportó la retirada del derecho de aparición en el espacio a un sinnúmero de sujetos cuyas existencias devinieron imposibles si no era bajo la apariencia de otro tipo de cuerpo, de otra ficción inscrita en sus pieles, como un disfraz incómodo y aparatoso que les permitía andar por la calle.

Vista la preocupación que el régimen desempeñó en lo relacionado al cuerpo, resulta pertinente cuestionarse qué conlleva socialmente aquello que somos corporalmente. Qué comporta el hecho de considerar ciertos tipos de corporalidades peligrosas y otras que no lo son. Por qué el cuerpo, que muchas veces pasa como simple materia inadvertida, puede llegar a ser una cuestión central en el orden no solo del franquismo, sino también de los años que ocuparán la Transición y la posterior democracia parlamentaria que se despliega hasta nuestra actualidad.

Dicho esto, me pregunto: ¿qué es el cuerpo? Rápidamente intuía que esta no es una cuestión ni banal ni fácil de responder; más bien es un interrogante abierto a debate y de una gran complejidad. El cuerpo además de ser un hecho biológico, es también una presencia física y a la vez simbólica. Como hemos ido viendo, es atravesado por la ilusión de una identidad monolítica y de corte esencialista, pero considero que es importante entender el cuerpo como un constructo constante y la identidad que éste acoge como algo débil, blando, maleable y por tanto, pretendo abordar el cuerpo sobre todo como experiencia. Claramente lo corpóreo pasa por su materialidad pero ésta no es una materia estanca sino condicionada y construida por la historia, la contemporaneidad, la familia y el entorno. Y es que parte de lo que es el cuerpo, es precisamente su interdependencia con otros cuerpos que posibilitan la existencia de redes afectivas y de apoyo mutuo. En este sentido, parte de lo que somos pasa necesariamente por una alianza no hablada con *el otro*. Las

---

<sup>14</sup> BEDOYA, 2012: 166.

maneras en las que esa otredad nos percibe, o en las que la sociedad nos nombra y categoriza; o las formas en las que somos tratados, son agentes modulares tanto de nuestras conductas como de nuestros cuerpos y por tanto, forman parte de toda construcción identitaria como sujetos. Solidifican en cierto modo, qué es aquello que somos, y qué podemos llegar a ser.

Difícilmente podemos ponerle un nombre contundente que actúe como parcela definiendo aquello que nos forma y construye, pero sí podemos analizar cómo la propia historia, la que hemos vivido pero también la que no hemos vivido y sin duda queda grabada en nuestras carnes; actúa condicionando nuestros presentes y habitando nuestras vidas; en otras palabras: subjetivándonos. Precisamente es aquí dónde reside la importancia del modo en el que se entiende el pasado, porque la memoria cristaliza la forma en la que interiorizamos nuestras herencias, nos sitúa en el presente y nos proyecta – con mayor o menor fuerza – hacia el futuro.<sup>15</sup>

Llegados a este punto, si aceptamos que el cuerpo es un constructo, la pregunta contingente es clara: ¿qué, quién o quienes lo construyen y bajo qué parámetros? Podríamos pensar que la respuesta a esta cuestión sería notablemente diferente si se plantea pensando en estados de derecho mínimamente solventes o en regímenes oligárquicos o dictatoriales, pero probablemente no lo sea tanto. Lo que sí es diferente son las formas que adquiere la represión en los diferentes tipos de gobierno en los que se obliga a los sujetos a ser normativos tanto ideológicamente como corporal y sexualmente.

Ya hemos visto cómo actúa la jurisdicción franquista especialmente bajo la Ley de Vagos y Maleantes o la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social, al igual que hemos recorrido el despliegue moral y educativo de la Sección Femenina. Pero es preciso destacar el cambio de paradigma que supuso el tránsito de un modelo de estado franquista autárquico a uno tecnócrata en la etapa desarrollista de los años sesenta. Obsesionado por una mayor proyección internacional, el régimen se integró en el modelo capitalista globalizado y posindustrial, interesado esta vez en el control que apuntaba, ya no tanto hacia la creación de españolitos católicos, como en la de súbditos consumidores de los productos y experiencias que el estado generaba.

Teresa M. Vilarós a este respecto menciona cómo el régimen dictatorial franquista se decanta, en especial a partir de esos años, «no tanto hacia sistemas primarios ideológicos y tecnológicos de represión – aquellos dedicados sobre todo a quitar la vida – sino hacia los secundarios: aquellos dedicados a la producción y consumición de formas de vida que lo sostengan».<sup>16</sup> Con esto, por supuesto, no se pretende negar el peso contundente y la existencia de esa primera tecnología como sistema de control, basada en el castigo, la tortura, el miedo y la muerte; como seguirá evidenciando

---

<sup>15</sup> SOLÀ, 2018.

<sup>16</sup> VILARÓS, 2005: 50.



la continuidad de las sentencias. Pero sí se quiere hacer hincapié en la importancia que el poder da a otro tipo de control: el del hábito, la rutina y el deseo. A partir de los años sesenta el franquismo en un incipiente giro político pretende – y consigue – incrementar más que el derecho a controlar la muerte, el de tejer la vida.

Bajo una perspectiva biopolítica, claro está que las implicaciones de lo corporal siempre están presentes. La creación del Ministerio de Información y Turismo en el año 1951, con Gabriel Arias-Salgado, es un ejemplo clave de la focalización que el régimen ejerce hacia la movilidad de sus súbditos-ciudadanos a través de lo mediático y propagandístico. Con Manuel Fraga al mando a partir de 1962, el Ministerio acabará derivando en toda una seña de la modernidad de la España nacionalcatólica.

Así pues no es que el franquismo decida dejar de controlar los cuerpos, no es que esté ganando terreno la libertad en ningún sentido, simplemente aquello a lo que el español medio está asistiendo, es a un nuevo despliegue de control probablemente más sutil, pero en ningún caso, más relajado. Ya no solo es una cuestión de contener los cuerpos bajo aquellas políticas de movilidad que actúan bajo el mecanismo del miedo; sino que se trata de formar los cuerpos, de moldearlos a su medida, creando una especie de (no)sujeto adicto al consumo y vulnerable siempre ante cualquier manipulación mediática. Es el alienado turista de clase media, creyente firme del Estado del bienestar, que los domingos se recorre las playas tostándose al sol y creyendo que está siendo dueño de sus propios placeres, cuando en realidad tan solo sigue siendo súbdito de una vida producida y es precisamente aquí donde está el triunfo de la circulación biopolítica de los cuerpos, en la creencia de ese turista de que está siendo completamente libre.

Ya no es la iglesia la que oculta el cuerpo, sino que es el consumo el que lo expone bajo biquinis franceses y bañadores del tipo *sport*.

Muy conocido es ya el famoso incidente de Palomares. Pero me gustaría recrearme en él para ejemplificar cómo esta circulación biopolítica actúa bajo la magia de la banalidad mediática.

El 17 de enero de 1966 se produjo una colisión entre un avión B-52 con carga nuclear y otro que iba a abastecerlo. Fruto del choque, cuatro bombas de hidrógeno cayeron en el pueblo de Palomares: tres en tierra firme y una en el Mediterráneo. Rápidamente el gobierno estadounidense recogió las tres primeras pero la cuarta tardó algo más aunque finalmente fue recuperada. Ante tal acontecimiento, la población española tenía miedo de bañarse en el mar debido a las posibles consecuencias radioactivas y Manuel Fraga por supuesto, tenía pánico de que la dichosa bomba hiciera caer en picado el *boom* turístico. El 7 de marzo de 1966, Fraga junto al diplomático americano Angie Duke, aparecen en los periódicos protagonizando una especie de baño-*performance* en la costa de Palomares y encarnando en sus bañadores la no peligrosidad de las aguas. Este

incidente ha sido escrito y re-escrito como símbolo de la banalidad que Fraga sabía orquestar a la perfección con tal de tenerlo todo y a todos, bajo control. Toda la carga implícita y simbólica de este episodio se integra en aquellas segundas tecnologías del poder de las que hablaba Vilarós, en las que se busca siempre «la incorporación orgánica y por tanto biopolítica del súbdito».<sup>17</sup>

Siguiendo esta línea y volviendo de nuevo al control de lo cuerpos-mujer, considero que no es casualidad que en 1961 se apruebe la Ley de Derechos de la Mujer, poco antes de que el éxito del destape, acabe dominando la esfera mediática, apareciendo como símbolo de una supuesta apertura de la libertad sexual encarnada en mujeres semidesnudas, con cuerpos imposibles y pechos de una increíble turgencia prestados siempre a la disposición erótica de los deseos de cualquier hombre. Es así como el destape se relaciona con esta segunda tecnología, por el uso mediatizado que emplea sobre el cuerpo de la mujer, que se construye como un ser no pensante, sino simplemente corpóreo y superficial.<sup>18</sup>

Evidentemente la implantación de este sistema biopolítico de control busca construir cuerpos dóciles que recorran las ciudades como meros espectadores y representantes del consumo, del civismo o de la corrección.

Las ciudades no son el pavimento que pisamos sino que son la cristalización de una serie de procesos políticos e históricos que a pesar de que no lo parezca, permanecen abiertos a ir mutando en función de cómo decidamos tomar las calles o de qué forma elegimos hacernos presentes. Está claro que este «hacernos presentes» no siempre resulta fácil, sobre todo cuando portamos cuerpos periféricos, disidentes, desviados, fisurados, negros, bolleros, maricas, transexuales o transgénero, cuerpos enfermos de sida, demasiado jóvenes o demasiado viejos. No es accidental la sensación de que no hay modelos con los que ciertos cuerpos puedan identificarse. Se trata de una forma sutil de, a través de esa política cultural de las emociones en la que nos sitúa Sarah Ahmed, hacer presente que no existe un lugar ni físico ni simbólico, para ellos y su regazo.

Partiendo de que la vía pública y los medios audiovisuales, tecnológicos o de comunicación son el lugar predilecto donde la norma toma el cuerpo, no pretendo abordar en las siguientes páginas las obras de Ocaña, Pazos, Ribé o Miralles como representaciones de la disidencia, sino como presentaciones de cuerpos plurales que generalmente a través de las posibilidades que ofrecía la *performance*, robaron un espacio de visibilidad en un contexto en el que, como he intentado exponer, el cuerpo solo podía y debía ser uno, en singular.

Mi objetivo no va a ser otro que el de transmitir, a través de la recuperación de una serie de cuerpos y artistas, la importancia capital de que la vía pública tenga una apariencia más humana, en la que

---

<sup>17</sup> VILARÓS, 2005: 38.

<sup>18</sup> ALIAGA; G. CORTÉS, 2014: 40.

nos identifiquemos no por lo que excluimos, sino por lo que generamos y las alianzas que nos acompañan, incluso cuando a las cinco de la madrugada de un martes cualquiera, caminamos solas de vuelta a casa.

## 4. Performatividad y género

«Corro las cortinas al ennegrecer el cielo  
Y enciendo las velas envainadas en cristal  
A espaldas de la corriente de la cerradura,  
Insistente gemir, tiempo cruzando el ojo desellado.  
Este es nuestro único amparo de la estación.  
Esto es lo que hemos aprendido a ejercitar  
Aquellos que habitamos  
Áreas atormentadas».

Adrienne Rich, *Amenazas de tormenta*, p. 22.

La relación entre performatividad y género es estrecha y vinculante. En el apartado anterior ya se ha hecho una aproximación a la ficción corporal y a los modos en que ésta actúa como recipiente y a la vez es reproductora. Pese haber apuntado la noción de género, aquí pretendo detenerme en ella y exponer en qué sentido o de qué manera encontramos en el género performatividad o mejor dicho cómo el género es en sí mismo performativo.

Simone de Beauvoir en el *Segundo sexo* expone su visión de la categoría mujer. Ella apela que «la mujer» es una idea histórica y no un hecho natural. En este sentido afirma que «no se nace mujer, una llega a serlo». Me parece interesante detenerme en esta oración. Este principio defendido por Beauvoir comporta una separación entre el sexo (vagina / pene) y el género (mujer / hombre) a la vez que conlleva una revisión de las actitudes relacionadas con el género (mujer – femenina / hombre – masculino). Son muchos los estudios recientes que han dedicado grandes esfuerzos en teorizar e investigar sobre las relaciones entre el sexo y el género contingente. Podríamos decir que la categoría «mujer», al igual que la categoría «hombre» es completamente una interpretación cultural o un significado histórico atribuido al sexo con el que se nace, pero poner punto y final en esta afirmación resultaría incompleto, temerario y correría el riesgo de caer en el *slogan* vacío de pensamiento.

El problema radica en el estatuto de «única verdad» que se le ha otorgado al sexo, no en si éste existe o deja de existir. Si bien es cierto que se nace generalmente con pene o vagina, con ovarios o testículos, también es cierto que hay sujetos intersexuales que biológicamente se mueven en el ambiguo tan molesto para ésta sociedad afiliada al tabú y al pensamiento dicotómico.

Es apropiado apuntar que al igual que nacemos con unos aparatos reproductivos u otros, también llegamos a este mundo con diferentes niveles de cromosomas y distintos tipos de hormonas que determinan parte de nuestro crecimiento y que médicamente sirven para ser categorizados en uno u otro polo del sistema binario. Sin embargo, el protagonismo no se otorga tanto a la testosterona, los estrógenos o la progesterona como al aparato reproductivo que nos acompaña.

La obra de Beauvoir será sin duda clave en el pensamiento de los años sesenta y setenta; de hecho, partiendo de esa célebre frase de Beauvoir pero llevando su crítica más lejos, Monique Wittig «no solo se posiciona radicalmente en contra de esencias naturales, biológicas o psíquicas, también nos incita a no llegar a ser mujeres si ese devenir mujeres supone quedar marcadas como sujetos oprimidos».<sup>19</sup>

Judith Butler se centrará especialmente en apuntar esta co-relación anteriormente mencionada entre la reproducción de las normas de género y su encarnación en el cuerpo a través del ejercicio performativo. Hablar del género como *performance* es «decir que posee una determinada expresión y manifestación (...) ya que la apariencia del género a menudo se confunde con un signo de su verdad interna o inherente».<sup>20</sup>

Si en nuestros esfuerzos por definir lo que es el género y lo que comporta, lo acotamos a la reproducción de las normas de género – normas históricas, forzadas, artificiales y para muchos, dolorosas – entonces la reproducción del género, el hecho de habitar un género u otro, en palabras de Butler, es siempre una negociación con el poder. A la vez, sin dicha reproducción, no habría género, o al menos esta es la conclusión a la que se llega respetando la anterior teoría. Mi pregunta es ¿qué significaría, en este supuesto, que no hubiese género, o qué comportaría? Posiblemente hablar de «no género» sea más bien hablar de una apertura radical en el binarismo de género. Es decir, ya no sólo puedo ser femenina, comprensiva y sensible, o masculino, viril y duro, sino que mi cuerpo puede salir de los parámetros pre-impuestos; de las ilusiones, esperanzas y expectativas que se pusieron en mi sexo antes incluso de nacer. Significa que en la no reproducción canónica de mi género solicito ser reescrita y en el mismo solicitarlo, me uno a nuevas escrituras y a nuevos cuerpos que también exigen vivir más allá de su órgano sexual.

Las normas de género han sido durante siglos y siguen siendo, una de las formas predilectas a través de las cuales opera el poder. Dichas normas restringen el espacio clasificando su ocupación pública. Cuartan de qué manera y dónde podemos aparecer o quiénes serán reconocidos en su aparición mediante un régimen de elegibilidad. «La reproducción de las normas de género en la vida ordinaria es siempre, de alguna forma, una negociación con las formas de poder que

---

<sup>19</sup> BURGOS, 2017: 305.

<sup>20</sup> BUTLER, 2009: 322.

condicionan aquellos cuyas vidas serán más agradables de vivir y a aquellos cuyas vidas lo serán menos, si no completamente insoportables».<sup>21</sup>

La teoría de la performatividad de género trabaja sobre el convencimiento de que las normas – sociales, sexuales y de género, por citar algunas – trabajan con nosotros y sobre nosotros. En este trabajar, nos acompañan relacionándonos siempre con el biocontrol, o control de los cuerpos, en relación al poder que a la vez articula y determina tanto la norma como la ley. Cuando actuamos, cuando nos movemos, incluso cuando creemos trascender y subvertir no dejamos de, simultáneamente, estar siendo actuados también.

En lo que respecta a las normas de género, aunque como sujetos no sepamos claramente qué es aquello que se espera de nosotros y nuestras actuaciones de género, sí sentimos de alguna manera, aunque sea bajo el parámetro de la intuición, qué es aquello que no se espera de nosotros y es en ese ambiguo dónde nos movemos. Las normas sociales nos preceden y desde la infancia son grabadas en nuestra mente y encarnadas en nuestros cuerpos. Las repetimos aunque escribamos sobre su error o ficción. Permanecemos inscritos en ellas aun cuando tratamos de averiguar todos sus códigos. Son tan fuertes que acaban – y probablemente también empiezan – articulando nuestros más profundos deseos.

Es habitual que la *performance* se relacione con la ficción, con el mundo de lo teatral y consecuentemente se catalogue fuera de aquello que se presupone «Real». Por otra parte, el género se concibe dentro de la esfera de la realidad y su actuación y clasificación se amparan en el tan deliberado uso del término «normal» o «natural». Esta separación entre realidad y ficción resulta enormemente interesante ya que según en qué términos se conciban ciertas actuaciones, la consecuencia social será una u otra.

Bárbara Ramajo, en el acto inaugural de la «Escola Bollera» que tuvo lugar el pasado 17 de marzo de 2018, expuso a través de su experiencia vivencial como activista lesbiana, la oportunidad que ofrecían en los años setenta determinados espacios lúdicos y de ocio, los cuales representaban en infinidad de situaciones, un horizonte de posibilidad, de poder ser.

En este sentido, tal como apunta Garbayo, «la *performance* (...) se convierte en un contexto en el que ciertos actos son permitidos y se vuelven posibles. En una especie de no-lugar en el que puede aparecer lo impensable en otros».<sup>22</sup> Butler, observando desde el mismo prisma, apunta que esto sucede debido a que «las convenciones del imaginario que operan en el teatro no operan en la calle o en el espacio público, donde no se puede pensar que el acto es distinto de la realidad o que está fuera de ella».<sup>23</sup> Por ejemplo: la aparición de un travesti en las postrimerías de la dictadura en un

---

<sup>21</sup> BUTLER, 2009: 333.

<sup>22</sup> GARBAYO, 2016: 122 - 123.

<sup>23</sup> GARBAYO, 2016: 123.

teatro, a pesar de que por contexto la acción podría ser censurada por el régimen, la reacción del público podría relacionarse con la gracia, la risa o incluso el arranque de un aplauso. Por el contrario, la misma aparición en un espacio público, sin el amparo de estar en un contexto teatral, puede causar incomodidad, rechazo, burla o violencia.

El espectáculo tiene un lugar determinado y un tiempo que lo limita. Como ritual de descarga, como carnaval o mundo al revés, lo que en él aparezca parece no ser encarnado por un «Real». Pero a veces, la realidad baña el espectáculo y éste desata de manera aun más potente su peligrosidad subversiva.

Son conocidos los paseos de Ocaña por Las Ramblas vestido de mujer; generalmente de vieja andaluza con mantilla, visillo y abundante maquillaje. El hecho de pasear por la calle ya convertía su figura en algo peligroso por no estar apareciendo en un contexto escénico o artístico. La ficción lo acompañaba hasta que en algún momento decidía subirse las faldas y enseñar su miembro. Es precisamente aquí donde leer a Ocaña como mero aficionado al espectáculo se vuelve imposible. En este acto todos los parámetros que separaban ese mundo de ficción encarnado por el otro – Ocaña en este caso – y ese mundo de realidad – los ojos de quienes lo miraban en Las Ramblas – quedan cuestionados, fracturados, atravesados y puestos en jaque.

Ocaña nos proporciona un claro ejemplo de la performatividad de género, pues en el acto de caminar vestido y actuando de una forma determinada, está performando los estereotipos femeninos que son producto de las normas de género. Está encarnando un rol de mujer, afirmando a la vez que la feminidad es un disfraz, es ficción y como tal puede ser imitada, estudiada, recreada y finalmente actuada. La acción de Ocaña no sólo es una acción graciosa o molesta. Subversiva y honorable o sucia e inmoral. Es un recordatorio de que el binarismo al que estamos sujetos no es un aparato que describa una realidad, sino que es un medio a través del cual esta realidad se implanta, se construye y como todo lo que se construye, es también susceptible a ser deconstruido.

## 5. Ocaña. Teatro, mirada y cuerpo de lo (in)visible. *Una irrupción en la esfera pública*

«Yo soy... ésa,  
esa oscura clavellina  
que va de esquina en esquina  
volviendo atrás la cabeza.  
Lo mismo me llaman Carmen,  
que Lolilla, que Pilar...  
con lo que quieran llamarme  
me tengo que conformar.  
Soy la que no tiene nombre,  
la que a nadie le interesa,  
la perdición de los hombres,  
la que miente cuando besa.  
Ya lo sabes... yo soy ésa»

*Yo Soy Ésa* de Juanita Reina.<sup>24</sup>

«Tengo muchas amigas prostitutas pero mi favorita es María, mi María (...) la gente *están grises* pero María allí está, en las Ramblas, dando un poco de color y alegría».<sup>25</sup>

Las prácticas llevadas a cabo por Ocaña y sus amigos constituyen la complejidad de la disidencia corporal, sexual y política en una España a caballo entre la decadencia de Franco y lo que de él y su régimen hereda el periodo de la Transición democrática. Una Transición que, para muchos, debe situarse como periodo histórico entre 1973, con el asesinato de Carrero Blanco y 1983, con la victoria de los socialistas en las elecciones. Curiosamente este es el mismo periodo en el que Ocaña opera en la esfera pública barcelonesa. «Aterrizando» en las Ramblas vestido de ángel en 1973 (Fig. 1) y apareciendo su nombre en los titulares de la mayoría de los periódicos, anunciando la muerte del «travesti» de las Ramblas, en el 83. En esta franja temporal debemos movernos, a pesar de que la mayor densidad de exposición de su figura sea entre 1977 y 1979.

---

<sup>24</sup> *Yo soy ésa* fue una copla compuesta por el trío Quintero León y Quiroga y popularizada por Juanita Reina en su espectáculo «El Puerto de los Amores» estrenado en 1952. Ocaña entona la canción en la película de Ventura Pons en el interior del Café de la Ópera, lugar de reunión de la contracultura barcelonesa de los setenta.

<sup>25</sup> PONS, 1978.



La Ocaña travesti, marica, plumosa, flamenca, coplera y escandalosa eclipsó el campo de lo mediático quedando su persona más relacionada con la gracia y la parodia, con la broma y el artificio que con la subversión que su cuerpo, vestido o desnudo, encarnaba.

Se debe prestar atención a las particularidades del contexto en el que Ocaña aparece para poder trazar un espacio con el que dialogar y al que poder interrogar. Tal como destaca Pedro G. Romero, en este momento en España apenas existe una historia de las clases subalternas<sup>26</sup> sin embargo empieza a cuajarse una surte de alianzas entre los marginados, entre los cuerpos «raros», las sexualidades «desviadas», los placeres obscenos...entre unos modos de vida que exceden la norma y a la vez la hacen visible como tal. Alianzas que chillan y resucitan los cuerpos disidentes que los precedieron. Probablemente fue el film de Ventura Pons *Ocaña. Retrato intermitente* el que proyectó a nivel internacional la figura del artista. En un momento del soliloquio que Pepe Ocaña narra hacia la cámara dice:

«Yo soy un marginado. Como las putas, los chulos; como los maricones, como los ladronzuelos que roban motos. Aunque soy pintor me puedo meter en su mundo. Me siento identificado entre toda esa gente...me encantan, me fascinan».<sup>27</sup>

Es esa unión, ese lugar limítrofe al que Ocaña pertenece y desde el que trabaja, sobre todo en sus acciones públicas, pero también en su pintura. La mayoría de descripciones «de boqueo» sobre su figura coinciden en cuatro puntos que construyen el bajo continuo de su historia: travesti, andaluz, homosexual y pobre. Cuatro adjetivos que ahondan en su persona situándolo en lo periférico, en lo que queda fuera de lo moderno, lo correcto, lo moral. Al fin y al cabo: en lo inadecuado. Ciertamente Ocaña fue pobre, hijo de padre albañil y madre costurera, heredero de la clase obrera y pintor de brocha gorda durante toda su vida para ganarse el pan. También fue andaluz, de Cantillana, pueblo que marcó con su devoción religiosa – que divide a sus habitantes entre asuncionistas y seguidores de la Virgen de la Pastora – la infancia de Pepe y que actúa como eje vertebrador del imaginario ocañí. Su homosexualidad mostrada y gozada en público y su parodia de la feminidad; su travestismo de vieja *jorobá*, mujer flamenca o desmelenada, eclipsaron los ojos de la prensa desatando artículos para todos los gustos.

La identidad española se construye, justifica y define a partir, sobre todo de lo que ella misma excluye. Sería como un club selecto dónde aquello que lo define no es quién consigue entrada, sino quien jamás podrá acceder.

---

<sup>26</sup> G. ROMERO, 2011: 16.

<sup>27</sup> PONS, 1978.

Ocaña recoge el mundo flamenco, coplero, la cultura popular y religiosa andaluza, el concepto de lo femenino, y en oposición a éste, según el binarismo social operador, también el concepto de lo masculino. Parte, por así decirlo de aquello que los códigos dominantes habían ensalzado como atributos de la nación. Elementos que construyen lo patrio y que abanderan de cara al exterior un *typical spanish* cargado de color, que oculta lo grisáceo de un régimen del castigo y el odio al mando del país durante los años de la larga dictadura. Una dictadura peinada con moño y peineta, con una Virgen en la mano derecha y una regla, de esas de escuela, en la izquierda. Ocaña teatraliza todo esto y en sus paseos, acciones, borracheras, entrevistas y pinturas, revela y «subvierte los códigos ideológicos que pretenden fijar la identidad nacional»<sup>28</sup> apropiándose de éstos y dotándolos de nuevos significados. Los códigos ideológicos que operan como constructo identitario durante el franquismo, pero también durante la Transición, se apoyan en la sedimentación de normas de género, de clase y políticas que se revelan como condiciones naturales en el sujeto que las encarna. Pues sin encarnación en el cuerpo, sin citación de la norma, ésta pierde su capacidad de agente regulador. Ocaña no subvierte las normas de clase, género y sexualidad en su rechazo absoluto, sino más bien en lo que Butler denomina «acatamiento paródico»<sup>29</sup> en el cual su figura lo absorbe todo, citándolo de manera modélica y a la vez invirtiéndolo.

Cuando Ocaña pasea por las Ramblas vestido de mujer (Fig. 2) cita en su persona lo femenino a la vez que lo invierte cuando sube repentinamente las faldas del vestido y deja ver a los viandantes su pene, testimoniando así lo masculino en un cuerpo que aparenta paradigmáticamente a la mujer. En ese momento, femenino y masculino se desnaturalizan, pues sus esencialismos en el deambular de Ocaña, Camilo y Nazario, quedan desplazados al campo de lo ridículo. Gracias a la película de Ventura Pons y a las múltiples grabaciones del colectivo Video – Nou tenemos alguno de esos paseos filmados y gracias a los escritos publicados por diferentes revistas y prensa del momento, especialmente a los de Nazario, *Ajoblanco* o *Party*; y a las declaraciones que Ocaña hizo en algunas entrevistas, podemos imaginar esa Rambla que Ocaña, junto a sus amigos, utilizaba como verdadera pasarela. Exhibiéndose, jugando, invitando a los paseantes a unirse a él y a sus acompañantes, como si de una romería se tratase.

«A mí me gusta travestirme pero yo no soy un travesti, por supuesto (...) todas las revistas se equivocan y todo lo que han dicho de mí es mentira».<sup>30</sup> Probablemente la des-identificación que Ocaña muestra con el travestismo se deba a la ambigüedad del término – que en este momento oscila entre la homosexualidad, la transexualidad y el travestismo propiamente dicho – y a la condición médica como patología que comportaba en la época. Por otra parte, bien es sabido que

---

<sup>28</sup> PRECIADO, 2011: 96.

<sup>29</sup> PRECIADO, 2011: 96.

<sup>30</sup> PONS, 1978.

Ocaña negaba sentirse a gusto con las etiquetas clasificadoras que organizan el espacio público – y privado –. Sea como fuere, el travestismo de Ocaña condensa gran parte de su personaje, relegando a un segundo plano su trayectoria como pintor de cuadros. Según afirma él mismo, el travestismo más allá del placer que le pudiera generar como fetiche, era una operación artística cuya finalidad más perseguida fue en todo momento generar provocación.

Butler habla de la exuberancia carnavalesca del travestido como «una forma de habla; una oralidad intermitente que aspira a expresar lo que desde otras instancias es reprimido».<sup>31</sup> La gestualidad que Ocaña despliega en paseos y actuaciones creo que debe ser entendida como la enunciación de un discurso en el que al mismo tiempo se hacen y deshacen las normas de género.

Esta puesta en jaque de determinadas normas no gustó por supuesto a los sectores más tradicionales y conservadores, pero tampoco fue del agrado de muchos de los progres de la izquierda más marcada, que entre palabras al viento y cánticos, olvidaron parte de lo que significaba la libertad sexual.

Probablemente dos de los episodios más conocidos de Ocaña sean sus actuaciones en el Canet Rock, con motivo del fin de año de 1976 y las Jornadas Libertarias Internacionales celebradas en Barcelona en 1977.

Las Jornadas Libertarias (Fig. 3), convocadas por la CNT, fueron celebradas entre el 22 y el 25 de julio con varios acontecimientos en el Parc Güell, el famoso Saló Diana y distintos ateneos de la ciudad donde se realizaban asambleas, charlas y debates sobre temas como el feminismo, el capitalismo, el ecologismo, la libertad de prensa o la libertad sexual. Por las noches la fiesta estaba servida con los conciertos de distintos grupos. En medio del jaleo, Ocaña sube al escenario e improvisa un cierre de fiesta mítico entre canciones flamencas, sevillanas, poca ropa y felaciones en público. Como consecuencia del escándalo, la propia CNT llamó la atención a los participantes de dichos actos, pero parte de la organización amenazó con abandonar las jornadas si se prohibían las actuaciones de Ocaña durante el resto de noches. A partir de este momento, Ocaña empezará a autodenominarse libertaria.

En el Canet Rock fue donde Ocaña afirma haber hecho su primer *show*. Sobre la furgoneta de Pau Riba y ambientado por una ligera lluvia, empieza a quitarse la ropa lentamente hasta quedar desnudo. Algunos han apuntado a este respecto, que las acciones que llevaba a cabo Ocaña tenían algo de ritual<sup>32</sup>. Que eran repetidas en el tiempo y perfeccionadas en cada actuación, dándole forma a aquello que él mismo intuía que funcionaba como escándalo, como arte o llamada de atención.

---

<sup>31</sup> G. ROMERO, 2011: 56.

<sup>32</sup> G. ROMERO; et. al., 2011: 248.

En ambas actuaciones, Ocaña y sus amigos «inventan las primeras formas de contestación políticosexual en el espacio público catalán»<sup>33</sup> encarnando todo lo subalterno y exaltando lo que aparece en los márgenes tanto culturales como políticos y sexoafectivos. Sus espectáculos, sus apariciones, se mueven entre el campo de lo lúdico y el activismo, al igual que lo hace la presencia de Camilo, Nazario y tantos otros, respondiendo a unas formas de vida que en la Barcelona contracultural de los setenta se estaban formando. Nuevas maneras de relacionarse. Nuevos modos de concebir el mundo.

El Front d'Alliberament Gai de Catalunya (FAGC) nace como uno de esos nuevos cuerpos políticos que surgen en la década de los setenta en España, junto a los movimientos feministas y a otros de liberación homosexual y sexual en general. Estos nuevos sujetos políticos escapaban en cierto modo de la codificación clásica que el régimen había articulado bajo el nombre de vagos, maleantes o directamente: peligros sociales. Se trataba de nuevos cuerpos que no tenían porqué estar vinculados a los círculos clásicos de la izquierda organizada ni de entornos universitarios o partidos clandestinos. Sujetos que creaban fugas en el aparato de control y vigilancia y que reivindicaban, como Ocaña con sus vestidos y andares, el espacio público.

Es precisamente en este contexto cuando la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social muta nombrando lo innombrable. Concretamente en junio de 1970, el término homosexual es introducido en ella, definiendo así un nuevo grupo jurídicamente perseguido por el nacionalcatolicismo<sup>34</sup>. El homosexual, sarasa, desviado, marimacho, invertido, bollera o marica aparece como un sujeto perteneciente a un grupo de alto peligro para la ciudadanía. Su peligrosidad residía en la resistencia que ofrecían frente a la imposición de la *performance* de la masculinidad y la feminidad normativa.<sup>35</sup> Estos individuos «errantes», empiezan a juntarse y constituirse como bloque político con el objetivo de encabezar una nueva lucha, tanto por la visibilidad como por nuevos derechos en los que su sexualidad no fuera el determinante de ningún delito.

El 25 de junio de 1977, el FAGC convoca una manifestación en el centro de Barcelona para la celebración del Día del Orgullo Gay, la primera en toda España (Fig. 4 y 5). Ocaña, junto a Camilo, participa en el encuentro. Ambos visten con sus particulares atuendos que a nadie dejaban indiferente. Durante la celebración del encuentro Ocaña baila y canta. Juega y grita como una loca, actúa travestido y alegre en aquello que él denominaba su escenario: la calle. En su alegría no había ni vergüenza ni orgullo pero sin embargo su presencia estaba siendo sobre todo política, aun sin que él lo supiera. Muchos de los participantes no se sentían cómodos con la apariencia del andaluz

---

<sup>33</sup> PRECIADO, 2011: 116.

<sup>34</sup> La homosexualidad ya venía siendo perseguida durante toda la dictadura, pero es a partir de 1970 cuando se hace explícito su nombre ante la Ley a pesar de que castigos, terapias endocrinas y cárcel habían sido y seguían siendo una constante para todos aquellos sujetos fuera de la supuesta normalidad del régimen.

<sup>35</sup> PRECIADO, 2011: 132.

y su feminidad teatral. Incluso «muchos se mostraron ofendidos al no sentirse representados por una imagen que consideraban poco seria y que resultaba ser una caricatura de la mujer objeto, con el consiguiente distanciamiento de las lesbianas. A todo ello acompañaba el uso del lenguaje en femenino entre gais, el alarde de la pluma (la repetición histriónica de la gesticulación típica del prototipo de feminidad)». <sup>36</sup> Estas palabras de Jordi Petit y las prácticas de Ocaña, ponen de manifiesto que el espacio de la calle es un espacio regulado, «un teatro político donde las prácticas de género, raza, sexualidad y clase son escenificadas, vigiladas y gestionadas» <sup>37</sup> incluso por aquellos que luchan contra la opresión de la gestión del espacio social, como los miembros del FAGC.

En la manifestación del 77 se empiezan a poner de relieve las tensiones que existían entre el movimiento gay y su representación política. Tensiones que acabarán con la escisión del grupo y la formación de la Coordinadora de Col·lectius per l'Alliberament Gai (CCAG) en 1978. El mayor choque político entre ambas plataformas, que llevó a la separación de sus miembros, fue la divergencia de opiniones respecto a la visibilidad y los caminos que tenía que seguir la lucha homosexual. Mientras que los militantes del FAGC optaban por políticas de partido y la asimilación identitaria; buscando una «normalidad» basada en leyes y derechos; los de la CCAG, pretendían llevar a cabo una lucha por la no asimilación ni normalización. En contra de las políticas de visibilidad de la homosexualidad burguesa o de partido, en definitiva: una batalla contra el control biopolítico de sus cuerpos, contra el estado, contra el sistema.

Debemos tener en cuenta que este es un momento de alto voltaje sensible en la lucha política de aquello que hasta ahora venía siendo invisible. La lucha feminista empieza a constituirse, al igual que la de la liberación sexual y homosexual. Tal como remarca Pedro G. Romero, en esos cuerpos políticos de los setenta «en cierto modo, algunos sienten la necesidad de autodefinirse y autoidentificarse, para generar una base sólida desde la que hacer efectivas las reivindicaciones políticas; hecho que lleva a posicionamientos estancos y esencialistas». <sup>38</sup> Posicionamientos que aun hoy en día son visibles en muchos ámbitos que se asientan sobre imposturas de género inamovibles, en especial en los sectores médicos y jurídicos.

El Café de la Ópera, frente al Liceo, era el punto de reunión de parte de los *underground* de la ciudad. La noche del 24 de julio de 1978 Ocaña se encuentra junto a Nazario y José Guijarro en la calle Bonsuccés, cerca del Café, posiblemente para beber un rato y pasar una noche entretenida con los amigos que se irían encontrando a lo largo de la velada. Nazario iba vestido de Salomé y Ocaña de su ya típica «vieja de pueblo». Empiezan a cantar sevillanas en medio de la calle y a hacer alguno de sus teatrillos. En un momento dado llegan los guardias y a base de golpes y forcejeos, que se

---

<sup>36</sup> G. ROMERO; et. al., 2011: 264.

<sup>37</sup> PRECIADO, 2011: 148.

<sup>38</sup> G. ROMERO, 2011: 133 - 135.

convierten en una brutal paliza, los arrestan (Fig. 6). El arresto supuso una batalla campal en la que golpes y botellas volando simbolizaban una lucha violenta, corporal y simbólica por la presencia en el espacio público de la urbe. Finalmente Nazario y Ocaña, después de pasar por las comisarías de la misma Calle Bonsuccés y de Vía Laietana, fueron llevados al Palacio de la Justicia y posteriormente encarcelados en La Modelo<sup>39</sup> durante 72 horas, tras las cuales fueron puestos en libertad sin cargos.

Resultan interesantes las declaraciones que hace al respecto de este episodio Martí Font. Según él es curioso que los guardias fueran directamente a por Nazario y Ocaña, en medio de la calle, y no a los tantos bares llenos de travestis de la zona. Probablemente, dice, los responsables del orden público tenían en mente los espectáculos que montaron en las Libertarias, en la primera manifestación gay, o en tantos otros paseos por las Ramblas. Según Font, es precisamente cualquier tipo de concentración no organizada lo que en esos momentos más asustaba tanto a la policía como a los cargos políticos del momento.<sup>40</sup>

Durante la Transición, se están llevando a cabo nuevas organizaciones de lo público, del espacio y sus protagonistas, al igual que de los usos sexuales y de género.<sup>41</sup> El problema probablemente no es que fueran vestidos de mujer sino dónde estaban exhibiéndose. Quizá la detención ya no era por la concepción del travestismo como patología – aunque aun era considerado como tal – sino porque se encontraban fuera del mundo del espectáculo, fuera del bar como zona cuartada, del teatro, de la pantalla del cine o del cabaret. Fuera de los límites trazados, lo ingenuo se vuelve enemigo. Todo es una lucha por el espacio y Ocaña, en este contexto, no personifica el travestismo en sí, o no solamente eso, sino que transporta con él un conflicto político. Ocaña encarna en sus *performances* la problemática que gira entorno a la definición normativa dominante y es aquí donde emana su potencial crítico.

Nazario comenta que Ocaña no se cansaba de repetir que su escenario era la calle, en las Ramblas, y su travestismo una manera de hacer teatro.<sup>42</sup> Pero ¿qué es hacer teatro? Una forma de hablarle a la vida, de nombrar lo que muchas veces no tiene nombre. De interpretar deseos, dudas, miedos; violencias y aspiraciones. Una forma de mostrarse, de decir algo que se escapa. Ocaña dice:

---

<sup>39</sup> Durante su estada en prisión, coincidieron con Els Joglars, colectivo que había sido detenido por luchar a favor de la libertad de expresión. Ambas detenciones muestran que la España de 1978, tres años después de la muerte de Francisco Franco, seguía ensombrecida en su régimen.

<sup>40</sup> LUQUE, 2010: 167.

<sup>41</sup> PRECIADO, 2011: 152.

<sup>42</sup> G. ROMERO; Et. al., 2011: 233.

«Yendo por las Ramblas disfrazado hay quien me grita: Payaso ¡aprende a maquillarte! Yo me siento payasa y payaso, es igual. Ni masculino ni femenino. Me siento persona y payaso, sí, payaso que se ríe por fuera y llora por dentro y pinta, canta a la vida, a las gentes... ese es mi dios, las gentes».<sup>43</sup>

Sus personajes muestran en todo momento una necesidad de habla y eso es precisamente lo que los sitúa en el lado contrario a la máscara. Ocaña no oculta sus orígenes, no oculta sus deseos, ni su periferia, sino que se sobreexpone constantemente. No pretende taparse al interpretar sus personajes sino más bien son éstos los que le permiten mostrarse. En este mostrarse se opone no solamente a las normas de género, sino también a las convicciones políticas, artísticas y culturales. Trabaja desde la exclusión que se le ha otorgado, teatralizándola en todas sus caras.

Al respecto de la detención de ese 24 de julio, y probablemente muy hartos por todas las que se venían haciendo similares a las de esa noche, tanto el FAGC como la CCAG emiten comunicados denunciando los hechos con las siguientes palabras:

«La represión hacia la homosexualidad sigue aquí presente, como en otros países, ejercida por un Estado que basa su política en las buenas palabras por un lado, y en la violencia permanente por el otro. Represión sistemática desde el atentado a la libertad de expresión que significó el encarcelamiento de Els Joglars hasta los últimos acontecimientos vandálicos protagonizados por la policía en Euskadi.

La democracia, que desde el Estado de la burguesía se ha intentado imponer, está demostrando su verdadera cara, la de la represión sistemática hacia todo lo que puede suponer un cambio real de este sistema. Los atentados a la libertad de expresión, a la libertad sexual en la calle, son un signo más de la violencia sistemática mediante la cual quieren mantener la opresión.

Frente a ello, todos los trabajadores, las mujeres, los jóvenes, homosexuales, lesbianas y travestis, debemos dar una respuesta capaz de mostrarles que estamos en contra de sus agresiones y que estamos dispuestos a luchar contra la represión permanente que se ejerce desde el Estado».<sup>44</sup>

Rápidamente fue convocada una manifestación, «la más espontánea y memorable» afirma Nazario. Cerca de 800 personas, según la revista *Party*, asistieron a la convocatoria con lemas tales como «Libertad sexual, amnistía total», «Gobierno escucha, maricas en lucha» o «Menos porras y más abanicos». Muchos de los participantes llevaban carteles caseros con escritos exigiendo la inmediata derogación de la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social, pero tal como declaró Ocaña, eso no lo sacaron los de los diarios.<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> LUQUE, 2010: 137.

<sup>44</sup> Comunicado emitido por la CCAG. Recogido en G. ROMERO; PEDRALS; SÁNCHEZ, 2011: 281 – 282.

<sup>45</sup> PONS, 1978.

Me resulta poéticamente potente imaginar la tensión entre aquél constructo instalado por la ley franquista y posteriormente por la democrática, y el constructo teatrero de Ocaña, Nazario, Camilo y tantos otros a los que este pequeño texto no me permite el espacio suficiente para nombrar.

En el film de Ventura Pons, Ocaña habla del «teatro falso» que marcó los días de su infancia. «Eso – refiriéndose a la homosexualidad– está prohibido y me empecé a sentir apartado de los demás y empecé a hacer un teatro falso. Por la noche, cuando me acostaba, me encontraba conmigo mismo y me daba como mucha rabia tener que interpretar como un papel falso todo el día».<sup>46</sup> Ese teatro o papel falso del que habla, es una forma de nombrar la performance de la masculinidad heteronormada del nacionalcatolicismo, articulada bajo la imagen épica del «macho ibérico» y en oposición a la sensibilidad femenina, como estado natural del orden. Como una imposición performativa, teatral, que según advierte Preciado «no pasa necesariamente por el lenguaje, sino que se inscribe en el cuerpo a través de protocolos sociales compensatorios asociados al trabajo y a la reproducción sexual o de rituales de castigo y exclusión».<sup>47</sup> Siguiendo esta línea, actuar lo heteronormativo comporta premio. Ocaña sin embargo, actúa lo subalterno y además lo hace en espacios que se exceden del marco artístico, hecho que acentúa que aquello que generan sus acciones sea visibilidad social directa, tomada sin permiso. Un contexto de posibilidad. Un robo a la propiedad del placer y al reconocimiento.

Mientras que el flamenco y lo sureño – nativos de la condición periférica – ya venían siendo absorbidos por los códigos sociales del régimen, el travestismo, salvando sus distancias temporales, a mediados y finales de la década de los setenta son objeto de consumo en cabarets, así como en la industria del sexo y la cinematográfica, apareciendo frecuentemente como agentes de lo exótico o elementos cómicos generadores de risa.

Quizá detrás de ciertas partes de la risa haya también la conciencia de estarse saltando algo, de atentar contra lo correcto. El hecho es que esos lugares, físicos y simbólicos, incluso imaginarios, en los que se consumen las prácticas travestis funcionan como recintos parcelarios, delimitados y controlados, donde se permite su presencia en beneficio de que los cuerpos travestidos, «juergueros» y políticos, no invadan la vía pública e irrumpen en el espacio, construyendo un «todos» más plural de lo que se deseaba.

Al leer algunas de las entrevistas que dio Ocaña o escuchar alguna de sus declaraciones, aparece con contundencia una profunda conciencia de clase, a la par que se hace evidente su inconformidad con la heteronormatividad nacionalcatólica, pero también con el modelo homosexual burgués.

---

<sup>46</sup> PONS, 1978.

<sup>47</sup> PRECIADO, 2011: 100.



En 1977 organiza la exposición *Un poco de Andalucía* en la Mec – Mec (Fig. 7), que en cierto modo, marcará la pauta de las restantes. Al igual que en sus acciones urbanas, en *Un poco de Andalucía* Ocaña nuevamente trabaja desde la teatralización de lo popular con un importante peso de lo ritualístico y folclórico. El pretexto de la convocatoria fue evocar las fiestas de la Asunción de Cantillana en la que en ese momento era su ciudad adoptiva. Como no podía ser de otro modo, no hizo una simple exposición de cuadros, sino que llevó al espacio de la galería casi toda su casa, casi toda su vida. Resguardados bajo una especie de museización de lo cotidiano, los visitantes se podían encontrar ante un repertorio de vírgenes andaluzas, un velatorio custodiado por muñecos vestidos de luto, la cama del artista o la recreación de un patio andaluz en el espacio más trasero de la sala. A la celebración se accedía desde una entrada travestida como casita de feria que daba la bienvenida al curioso y lo dirigía a través de una alfombra de tela y cubierta de flores, mientras el compás flamenco sonaba a todo volumen en cualquier rincón. A pesar de que *Un poco de Andalucía* fue la primera gran exposición de Ocaña, *La Primavera* fue muy probablemente la más significativa.

*La Primavera* se organizó en La Capella de la Caritat de la Calle Hospital, entre los meses de abril y mayo de 1982. Para mover parte de las obras que iban a conformar la exposición, se realizó un traslado de Vírgenes en Procesión (Fig. 8) desde la Plaza Real, donde Ocaña tenía su casa – taller, pasando por las Ramblas, hasta llegar al espacio de la muestra. Los pasacalles de Ocaña no eran ya ninguna extrañez pero en sí mismos constituían un espectáculo digno a tener en cuenta.

La procesión de la Virgen de papel maché entre otros iconos y fetiches artesanales no solo está citando la Semana Santa sevillana o las procesiones devotas de su pueblo natal. No solamente se trata de instaurar una especie de lugar de memoria de lo folclórico en el centro de la que en estos momentos es la capital de la contracultura española, sino que resume visualmente la intensidad de la personalidad ocañí y la época que lo acompaña.

Tanto las pinturas que ya se mostraron en la Mec – Mec, como las que aparecieron expuestas en la Capella de la Caritat de l'Antic Hospital de la Santa Creu, al igual que los muñecos de papel maché, confirman la importancia del trabajo artesanal en la obra plástica de Ocaña. Lejos de pretensiones intelectualizadas, el artista construye partiendo de un imaginario propio, sin concordancia con el momento artístico de los Conceptualismos que se estaba llevando a cabo en la ciudad.

Tampoco debemos olvidar la colección de sus vestidos, comprados en los Encantes y remendados, encajados y tuneados por él mismo como si de preciadas obras de arte se tratase.

Es necesario hacer hincapié en que nuevamente, aunque nos encontremos en el contexto de una exposición galerística, en el traslado de *La Primavera*, Ocaña desplaza el foco de atención a la calle.

La procesión de vírgenes se convierte a la vez en una romería de sujetos (in)visibles. Maricas y travestis inundan a ritmo de tambor lo sagrado, llevando en sus hombros a la Virgen. Cuerpos resistentes a las *performances* de género aceptadas y aceptables, a las masculinidades soberanas, a las feminidades delicadas y sumisas. Cuerpos que están condensando zonas de alta intensidad de lo sensible y que con su presencia, se reapropian de toda una serie de técnicas corporales a través de nuevas *performances*, haciendo emerger nuevos discursos visuales que quebrantan la moral hegemónica. A pesar de que quizá, ésta siga inscrita en sus cuerpos.

Probablemente uno de los momentos más reveladores y de máxima potencia fue cuando Ocaña dedicó unas palabras en forma de saeta a uno de sus iconos religiosos, unos años antes de que éste fuera portado festivamente hasta la Capella de la Caritat. En una de sus estrofas – improvisadas, como acostumbraban a serlo – dice:

«Mi Macarena está en las Ramblas, no es de madera, es de carne, es María, mi María, que vende su cuerpo a ritmo de saeta, a ritmo de tambores, a ritmo de cornetas».<sup>48</sup>

Ocaña juega con el nombre de María, entre la virgen bíblica y la prostituta ramblera. María: la puta alcohólica de las Ramblas se torna objeto de culto. Pasa de lo ausente, al registro en la memoria. Cita la máscara de lo devoto con alma pecadora, atentando contra la norma otra vez, jugando con ella; tensándola, invirtiéndola y desfigurándola con el fin de conferir habla a nuevos sujetos entre los cuales él mismo se inscribe.

Estos pasacalles entre la romería y el desfile, pueden leerse como una forma ya no de pedir el reconocimiento, sino de ejercerlo sin la necesidad de permisos previos, incluso diría que sin creer en la concesión de éstos.

La radical provocación que supone el cuerpo de Ocaña está precisamente en su puesta en escena no intelectualizada, fuera los circuitos de la institución arte y de los partidos progresistas modernos. Ocaña no politiza el arte del modo en que lo están haciendo los conceptualistas barceloneses o muchos artistas contemporáneos. Está politizando con sus *performances*, que casi podrían ser interpretadas como acciones directas, la totalidad de la esfera pública, Ocaña no representa, sino que en este sentido, presenta.

A este respecto, resulta curioso que más allá de los titulares que mediatizaron la figura de Ocaña como personaje excéntrico, ni desde el punto de vista de los artistas ni desde la crítica se consideró pertinente atender ni su voz, ni su cuerpo,<sup>49</sup> quedando completamente fuera de la institución

---

<sup>48</sup> Declaración publicada en *Mundo Diario*, 16/04/1980, p. 11. Recogida en G. ROMERO; PEDRALS; SÁNCHEZ, 2011: 302 .

<sup>49</sup> G. ROMERO, 2011: 34.

artística que por muy progresista y vestida de revolución fuese, seguía siendo un entorno de corte burgués, patriarcal y heterosexista.

Volviendo a *La Primavera* (Fig. 9), el despliegue escénico también estuvo presente en el montaje de cuadros y figuras en el interior de la sala. Un trabajo muy elaborado en el que Ocaña contó con la ayuda de Pep Torruella. Uno de los puntos fuertes de la exposición fue la recreación del ritual de la Ascensión de la Virgen en el espacio expositivo. Esto no era nuevo, y de hecho la acción había sido ensayada en la Mec – Mec, pero aquí su aspecto ritual se encuentra más sedimentado.

En 1981 Ocaña invitó a Torruella a pasar unos días en su pueblo y poder así contemplar las fiestas de Cantillana y la particular Subida a los Cielos de la Virgen que sería recreada en la exposición más tarde. Fue de hecho el mismo Torruella el que le sugirió a su amigo vestirse de ángel y coronar a la Virgen, a lo que Ocaña respondió un «¡Haz lo que te salga del coño, nenal!». A partir de ese momento, una niña sigue coronando a la Virgen durante las fiestas de Cantillana, año tras año.

Finalmente la Asunción fue recreada en el espacio de la calle Hospital, ambientado con música, cuadros, niños vestidos de ángeles, sesenta muñecos y cuarenta ángeles acartonados. Los muñecos y personajes que muestra Ocaña en sus obras se relacionan directamente con la escenificación en la vía pública que exponen el pintor y sus amigos. Se trata de mujeres u hombres con una importante presencia de lo trans\* que viajan entre el atributo sexual y el ambiguo. Considero que no hay esencialismos rotundos en los personajes de Ocaña, más bien artificios que retan las a todas aquellas ideas preconcebidas de lo sexuado, como ejemplifican sus *Manolas* (Fig. 10). Por el contrario y paradójicamente, los ángeles que aparecen en sus pinturas en su mayoría se presentan dotados de sexo, casi siempre con exuberantes falos desproporcionados.

Con motivo de la celebración de la fiesta mayor de Gràcia, el 15 de agosto de 1978 Ocaña sube al escenario que se encontraba en la Plaça del Sol mientras el colectivo Video - Nou lo filma todo. Vestido de flamenca y acompañado por su amigo Camilo, ambientado por fandangos y alguna *soleá*, agarra el micrófono y entona una copla, de esas melancólicas que tanto le gustaban. Entre cante y guitarra, grita:

«Me quiero quedar desnuda! Si al mundo vine sin ropa, por qué la represión me ha puesto estos cuatro trapos sucios; que yo no quiero la ropa (...) ¡miradme, miradme! Que estoy desnudo».

Ventura Pons había decidido un año antes, acabar su famosa película precisamente con una escena similar, por no decir casi idéntica, hecho que hace evidente el componente repetitivo de las acciones ocañies que funcionaban como escándalo. Con esta imagen Ocaña, la loca, la marginada, la amiga de putas y chulos, permanece en nuestra memoria. Un cuerpo flamenco entre faldas de lunares, peinetas, maquillaje y un pene.

Probablemente, detrás de los titulares sensacionalistas entono a su figura se pretenda ocultar su personalidad política llena de conceptos poliédricos que hasta entonces venían concibiéndose como planos. Su irrupción en el espacio revela las relaciones que se establecen entre cuerpo y poder, evidenciando así las estructuras que nos anclan en religiones, identidades políticas, nacionales, sexuales o de género.

Un cuerpo que entonando un pasodoble destapa la ficción que es el mundo y revela lo que de escenario pueden tener las calles, que nos invita a actuar con él. Un cuerpo que evidencia el hecho de que en la medida que sea, todos somos actores.

## 6. Carlos Pazos. Un dandi muy divino...entre machos

«Cada cual busca su *look*. Como ya no es posible definirse por la propia existencia, sólo queda por hacer un acto de apariencia sin preocuparse por ser, ni siquiera por ser visto. Ya no: existo, estoy aquí, sino: soy visible, soy imagen —¡*look, look!*—. Ni siquiera es narcisismo sino una extroversión sin profundidad, una especie de ingenuidad publicitaria en la que cada cual se convierte en empresario de su propia apariencia»

Jean Baudrillard, *La transparencia del mal*, p. 29.

Kitsch, pop, *povera* o conceptual son los mundos entre los cuales la historiografía intenta encajar la figura de Carlos Pazos en el curioso engranaje de ésta nuestra disciplina. Sorprendentemente lo político no aparece frecuentemente al describir algunas de sus obras más relevantes, quedando pues su figura relegada al mero personaje esteticista que dialoga entre lo elegante y lo cutre con bastante facilidad; incluso me atrevería a decir con gracia. La concepción de «lo político» quizá aun se trata muchas veces con la exclusividad y dureza que suponían en la época del joven Pazos propuestas como las del Grup de Treball, entre las cuales la idea de identidad jugaba un papel poco importante, por no decir insignificante.

De todos modos, fácilmente se puede afirmar que el trabajo realizado por Pazos no encaja en nada. Y no hay por qué preocuparse; pues precisamente son las lecturas encasilladas en estilos las que más daño hacen tanto a artistas como espectadores. Son las concepciones etiquetadas de la historia y las producciones artísticas, las que nos hacen temblar al sentir que como individuos, quizá, tampoco encajamos en ninguna parte.

El nombre de Pazos comienza a aparecer en algunos lugares especialmente a través de su participación en la Mostra d'Art Jove realizada en Granollers en 1971. Dicha muestra resultó clave en la unión del Grupo Conceptual al que Pazos en un inicio apareció como miembro asociado, a pesar de que rápidamente se alejará de las prácticas del grupo al sentir una falta de concordancia con el resto de miembros, pero aun así en cierto modo un recuerdo de lo conceptual permanecerá en la obra del artista a lo largo de su vasta trayectoria. Al respecto, Martí Peran ha comentado que

probablemente la suma de Pazos al grupo de los conceptuales se deba más a un hecho de proximidad generacional que motivacional.<sup>50</sup>

En Noviembre de 1972 se celebra la exposición *Calendaris* en la Sala de la Asociación del Personal de la Caja de Pensiones, en la que Pazos a través del montaje de 80 diapositivas a todo color de diversos calendarios – con una estética bastante pop – empieza a indagar en el potencial que le puede ofrecer el estudio de la imagen. Los calendarios son inspeccionados por el artista como objetos y a su vez, como elementos visuales con los que poder jugar. Podríamos decir que *Calendaris* supone una preparación, una iniciación en la búsqueda estética o un ensayo sobre aquél potencial espacio lúdico de las imágenes.

El vuelco crucial hacia el mundo de lo visual y las apariencias no se dará hasta la realización en 1975 de la célebre serie *Voy a hacer de mí una estrella* (Fig. 11), mostrada por primera vez en la Sala Vinçon de Barcelona en 1976. Probablemente se trate de su obra más conocida, por ser una de las mejores foto-*performances* que realizó el artista durante los setenta. Las 21 fotografías en blanco y negro en las que Pazos se muestra habitando otros cuerpos y construyendo personajes ficticios mantienen una estrecha relación con la acción *Models d'escultura* mostrada también en la Vinçon, pero un año antes, en 1974, con motivo de la muestra *Què fer?*. En ambas acciones el proceso de mimesis y el juego que ésta comporta aparece como una clave indispensable. En *Models d'escultura* Pazos realiza una inversión del proceso artístico clásico, en el que el arte se esfuerza por imitar el modelo natural. El artista con la ayuda de Ferran García Sevilla, imita los modelos que pertenecen a ciertos tropos de la historia del arte, tales como el *Discóbolo*, el *Dorífero* o el *Atleta de la sandalia*.<sup>51</sup> Esta acción supuso su inicio en la investigación creativa a través de la imitación. Bien por aburrimiento, por rebeldía o como simple recreación, los llamativos personajes de Pazos eclipsarán toda su obra, especialmente la de la segunda mitad de la década de los setenta.

En *Voy a hacer de mí una estrella* Pazos construye una serie de celebridades partiendo de la copia de distintos modelos de estrellas del cine hollywoodiense. Empezando por sus atuendos y acabando por sus posados atractivos, seductores, intimidantes y con algún toque de misterio; las imágenes se nutren constantemente de una estética dandi muy alejada del concepto de masculinidad varonil del momento. Pero ¿qué está haciendo Pazos cuando finge ser estrella? Fíjense en que lo que estoy preguntando no es qué pretende hacer, sino qué está haciendo.

Más que un deseo de la nada o de una suerte de estrategias de ocultación, tal como defiende Martí Peran<sup>52</sup> o Ángel González<sup>53</sup>, las obras de Pazos a partir de 1975 y hasta los ochenta, bajo mi punto

---

<sup>50</sup> PERAN, 2007: 210.

<sup>51</sup> PARCERISAS, 2007: 153.

<sup>52</sup> PERAN, 2007: 213.

<sup>53</sup> GONZÁLEZ, 1993: 135.

de vista pueden ser relacionadas explícitamente con el abordaje de las políticas identitarias. Pazos está construyendo una identidad, visibilizando su flexibilidad, su adaptación, su condición plástica y artificiosa. Pazos, deambulando por un pasatiempos como podría ser el de las criaturas que juegan a ser mayores a través de la repetición de palabras, gestos, vestidos e incluso miradas, está demostrando – quizá sin ser demasiado consciente – que eso que llamamos identidad, que el *yo* al que todos nos amparamos, no es más – ni menos – que un agente lleno de condicionantes externos, como un pedazo de arcilla que gira sobre un torno mientras es moldeada, a su vez, por múltiples manos.

Es por ello que propongo leer aquí a Pazos no sólo como un burgués muy divino que pretende llegar a ser una *star*. Sino como una aparición más en un contexto tardofranquista que, sabiéndolo o no, colabora con una nueva pieza en el proceso de construcción y deconstrucción identitaria a través de la disolución de su persona entre trajes, corbatas y sombreros. Entre un cuerpo vestido, un posado galante y una mirada impertinente.

La construcción artificial del *yo* no deja de ser una reflexión sobre la dimensión performativa de toda identidad en la que la repetición actúa como generador de una supuesta normalidad o naturaleza. Esa parte artificiosa que sobresale en las fotografías de Pazos se conecta con el mismo artificio que preponderó durante las décadas de los sesenta y los setenta en las figuras prototípicas del cine, especialmente el de Hollywood, con personajes que mostraban unos roles de género de una manera muy extremada, marcando con fuerza los dos únicos patrones disponibles en el sistema binario y sirviendo como modelo mediático a seguir.

De hecho, como apuntó Teresa de Lauretis «el cine es una de las más poderosas e influyentes tecnologías de género, que irradia un poder inmenso en el imaginario colectivo en la construcción de modelos de masculinidad y feminidad».<sup>54</sup> Al respecto de esa presión que ejerció la industria cinematográfica, la propia Butler que creció durante estas décadas, explica a modo de anécdota que ella «trataba de comprender la idea de género, no viendo más que formas muy exageradas del concepto de género, que eran sin duda nociones muy hollywoodienses» y apunta también que quizá, su teoría del *Gender Trouble*<sup>55</sup> emerge de sus esfuerzos por comprender cómo su familia encarnaba estas formas propuestas por la gran pantalla o no las encarnaba.<sup>56</sup>

Volviendo a la serie de Pazos: galanes y dandis pasen por las instantáneas de *Voy a hacer de mí una estrella* como arquetipos de fama y elocuencia con un toque clásico y amanerado que se distancia

---

<sup>54</sup> ALIAGA; G. CORTÉS, 2014: 90.

<sup>55</sup> *Gender Trouble* es el título original del famoso ensayo de Judith Butler *El género en disputa: Feminismo y la subversión de la identidad* publicado por primera vez en 1990, el cual hoy en día es considerado como uno de los textos fundamentales dentro de la teoría *queer* - utilizo el término anglosajón ya que el castellano aún no ha encontrado ninguna palabra que se ajuste a la potencia, rotundidad y significación del vocablo inglés -.

<sup>56</sup> GARBAYO, 2016: 116.

contundentemente de los modelos de masculinidad promovidos por los aparatos representacionales del régimen, basados en el macho ibérico, que el colectivo valenciano O.R.G.I.A ha analizado a través de su estudio sobre la masculinidad prototípica en el cine español de las décadas que englobaron las postrimerías del franquismo, también conocido como el cine de la españolada. Según el colectivo, ese modelo hegemónico de masculinidad anclado a través de la repetición de una serie de actitudes y la imitación de ciertas apariencias, se cristaliza a través de lo que han bautizado como «estética Manolo».<sup>57</sup>

Un nombre que indiscutiblemente genera una cierta gracia pero no deja de albergar un paradigma de lo masculino – en singular – que la dictadura codificó bien, bajo conductas altamente machistas, violentas y egocéntricas y con una potente dosis de chulería y superioridad.

Las tomas fotográficas de *Voy a hacer de mí una estrella* se realizan en un contexto inmediatamente posfranquista, de hecho, el mismo Pazos afirma recordar que algunas de las instantáneas fueron tomadas el mismo día de la muerte de Franco. Un veinte de noviembre en el que dos cuerpos se sitúan en las antípodas de un modo de vida – o de muerte –. Tal como apunta Teresa M. Vilarós:

«El cuerpo decrepito y agonizante de Franco, insertado en la maquinaria tecnológica que le mantuvo artificialmente en vida durante sus últimos días, es la imagen espectral – virtual de lo Real en sentido lacaniano<sup>58</sup>. Un Real que, muy apropiadamente si tenemos en cuenta la rotura en mil fragmentos de la España unificada, monolingüe, católica y sin partidos, cuidada y preservada por la ideología del Movimiento en el franquismo, se especula y se refleja en el cuerpo de Franco ahora partido y dividido en una multitud de partes vitales, cada una insertada electrónicamente en una máquina – dios que le/las mantiene con vida».<sup>59</sup>

Es decir, mientras el cuerpo del dictador se consume, realizando una suerte de *performance* biológica y tecnológica sobre la muerte y el posible renacer social; sobre el final de aquél que controló con sus órdenes la vida y la ausencia, al igual que la falta o la aparición; Pazos se encuentra en un vestidor preparándose con sumo cuidado para salir en escena. Para posar y escuchar el *¡click!* de la máquina fotográfica. Para abrir la puerta del apartamento después y, con las llaves en el bolsillo, salir a escandalizar un poco a la burguesía acomodada de las zonas altas de Barcelona. Y es que las *foto-performances* de Pazos no acababan en el momento de la toma fotográfica, sino que se prolongaban en el tiempo. A pesar de ello, debemos tener en cuenta que en estos momentos muchas son las ocasiones en las que la *performance* es diseñada como una sucesión de tomas, hecho

---

<sup>57</sup> GARBAYO, 2016: 115.

<sup>58</sup> Lacan sostiene que la experiencia humana psíquica es estructurada en tres órdenes: Real, Imaginario y Simbólico. El orden de lo Real aparece con un lugar determinante dentro de su teoría estructural a pesar de que sea la unión de los tres registros los que posibiliten el funcionamiento de la psique. Lo Real englobaría aquello que no puede ser representado, pensado ni imaginado, en otras palabras: lo inconceptualizable.

<sup>59</sup> VILARÓS, 2005: 34.



que comporta que «la fotografía no quede supeditada a la acción, sino a la inversa».<sup>60</sup> En las acciones de Pazos, la fotografía aparece como un medio de fijación de la acción con una doble significación pues a la par que le da veracidad a la existencia del sujeto, cita a su vez «la estética de las fotonovelas, la publicidad impresa en revistas o los pósteres promocionales de las grandes producciones hollywoodienses».<sup>61</sup> En definitiva, no sólo está apropiándose del modelo sino también del medio en el que éste es visible; el que permite que un público pase de espectador a fan: de aquél que mira a aquél que idolatra. *Voy a hacer de mí una estrella* revive el proceso mediante el cual se moldean las identidades y los sujetos, vistos aquí como posibles consumidores en potencia.

El artista ha afirmado en múltiples ocasiones que sus acciones intentaban alejarse de lo político, que se basaban en actitudes muy *naïf* sin nada previamente estructurado ni intelectualizado.<sup>62</sup> Y cuando se le pregunta sobre, ahora sí, qué pretendía con sus *foto-performances* comenta al respecto:

«Ansiaba la celebridad como forma de destrozarse el envoltorio de la falsa modestia, la mezquina naturalidad y la aplastante mediocridad del rancio entorno que me rodeaba. Un entorno impregnado de olor a curas, militares, funcionarios, tenderos y burgueses confabulados con el dictador, que ofendían cualquier forma de sensibilidad».<sup>63</sup>

Dicho en otras palabras: Pazos utiliza el transformismo – entendido aquí como máscara bañada de *glamour* y altamente relacionada con una estética que en el momento era asociada a la homosexualidad burguesa – como modo de provocación.

Me gustaría detenerme en este aspecto brevemente ya que en el objetivo de generar provocación sin lugar a dudas está emergiendo lo político. Provocar significa tener conciencia de que una actitud, una estética, una mirada, o una forma de andar, por algún motivo resulta molesta en el entorno social. Si la masculinidad que Pazos pone en escena, tanto fijándola en sus fotografías como encarnándola en sus tránsitos por la ciudad, deviene desagradable, inoportuna o fastidiosa, es precisamente porque en la mirada del *otro* que nos evalúa y a su vez nos conforma, Pazos no está alcanzando la expectativa que su sexo conlleva. Ni «estética Manolo», ni barba y tejanos gastados de los círculos más progres. Su presencia es disruptiva e interviene disfrazada en el proceso de identificación y consolidación del género al fisurar, en cierto modo, el entramado de hilos que conforman el sólido tejido de la masculinidad heteropatriarcal.

---

<sup>60</sup> ALBARRÁN, 2012: 150.

<sup>61</sup> ALBARRÁN, 2012: 152.

<sup>62</sup> GARBAYO, 2016: 113.

<sup>63</sup> PAZOS, 2006: 288.

Sus personajes lo acompañan como un *alter ego* también en *Un retoque al anochecer*, acción presentada dentro del programa *Activitats* de la Galería G en 1976. En ésta Pazos hace de una sesión de maquillaje aparentemente banal, toda una *performance*. Un año más tarde la revista *Bazaar* publica una nueva serie fotográfica de Pazos, esta vez bajo el título *En la intimidad* (Fig. 12), acompañada por un texto de Terenci Moix titulado *Los cementerios de la nostalgia*.<sup>64</sup>

Tal como su título señala, las fotografías abordan el tema del hogar que habitan los personajes de los cuales creo que el artista, más que padre, llega a sentirse hijo. La intimidad, esa zona reservada y privada de todo individuo donde se disfruta, se sufre, se ama y no se miente tanto, aparece en la obra de Pazos como un elemento más de lo público que recuerda fácilmente a los reportajes de muchas revistas del corazón que muestran a doble página, los quehaceres de quienes ostentan la categoría de la fama. Una intimidad teatralizada, artificiosa y lujosa que ante los ojos del extraño, logran hacerle sentir *voyeur*. Pazos aparece en algunas instantáneas desnudo pero jamás mostrando el sexo. Hecho que conecta de nuevo, con su puesta en escena también sin ropa en la acción *Models d'escultura* sobre la cual él mismo declara:

«Las reproducciones realizadas con mi cuerpo han sido voluntariamente censuradas – *slip* negro – a fin de evidenciar la contradicción existente en nuestra sociedad, que permite el desnudo en el arte pero no en el modelo vivo que usamos para la creación de este mismo arte».<sup>65</sup>

Teniendo en mente no solo *Models d'escultura* sino también *En la intimidad*, considero que la autocensura del sexo oculta una profunda concepción de lo moral. El desnudo masculino y más el homoerótico que Pazos expone, resulta claramente molesto en la España tanto franquista como de la Transición. La revista *Papillón* durante el Destape mostraba en sus páginas desnudos eróticos tanto femeninos como masculinos pero paró sus máquinas de impresión y acabó cerrando en 1977 debido a una orden del Ministerio de Información y Turismo. Casi inmediatamente a su cierre apareció la revista *Party* que congeniaba con el espíritu de la CCAG y fue de las primeras publicaciones en enseñar desnudos íntegros masculinos. Sin lugar a dudas la desnudez del hombre es un tema complejo, fuertemente censurado y enclaustrado en tópicos y estereotipos. Parece que para salir desnudo en una fotografía durante los setenta – por no hablar ya de los años cincuenta y sesenta – o bien se tenía que ser un hippie ibicenco, un travesti que ejercía de puta en cualquier esquina o un homosexual perdidamente sediento de sexo. No hace falta decir, que las tres categorías se situaban en un lugar similar al de la *marginalia* de los libros antiguos. En contraste a la incomodidad causada por el desnudo masculino, el cuerpo desnudo de la mujer – o mejor dicho,

---

<sup>64</sup> MILICUA, 2007: 299.

<sup>65</sup> PARCERISAS, 2007: 135.

de un tipo de mujer – aparece con un grado de hipervisibilidad abrumador: siempre dispuesta a ser deseada. Acentuándose grandes pechos y traseros escultóricos con los que poder fantasear, precisamente, en la intimidad.

El conjunto fotográfico de Pazos se articula recreando la acción cotidiana burguesa en la que el sujeto aparece como un cuerpo que desea ser mirado, que se ofrece a la imaginación o al ensueño. La realización de *En la intimidad* se llevó a cabo en la casa del empresario Oriol Regàs, fundador de la conocida discoteca Bocaccio que se convirtió en lugar de referencia de la *Gauche Divine*. La *foto-performance* no fue bien recibida por el público general, al igual que tampoco lo fue por los conceptuales que acusaron al artista de hacer obras demasiado frívolas en las que pecaba de un exceso de narcicismo. Precisamente en esta época, a unos ocho mil kilómetros de distancia, Cindy Sherman estaba realizando su proyecto *Untitled Film Still* (1977 – 1980) (Fig. 13) en el que hace uso del disfraz – femenino – de manera semejante al trato que le da Pazos. Salvando los contextos culturales y sin intentar forzar analogías contundentes, está claro que la relación entre ambos proyectos es clara. En *Film Stills* Sherman recrea las aparatosas poses de la feminidad potenciada por el cine clásico norteamericano «desvelando así su construcción performática e ideológicamente determinada».<sup>66</sup> A pesar del fuerte potencial crítico y analítico del proyecto, Sherman fue duramente criticada por parte del movimiento feminista que en Estados Unidos ya venía organizándose desde hacía tiempo.

Las estrellas de cine a las que Pazos (re)presenta aúnan artista, trabajo y persona como un ente casi imposible de dividir en partes. *The Floor of Fame* (1978) (Fig. 14) es la *performance* más grandilocuente de la época y en la que aparecen una mayor cantidad de agentes implicados. Carlos Pazos llega al centro Pompidou, lugar donde se da la acción-actuación en un Mercedes escoltado. Un enorme gentío espera con ansia su llegada, incluso el director del centro parisino lo aguarda en las puertas de acceso al edificio. Al bajar del coche nuestra *star* se dirige hacia el director que lo aclama enormemente. Un bloque de cemento fresco está preparado para que las manos de Pazos permanezcan eternizadas: selladas en lo pétreo. Quizá estas huellas sean la única parcela sólida del cuerpo que Pazos modula.

Pasados más de diez años de esta aparición, concretamente en 1989 el artista realiza una exposición antológica en la que divide su producción en dos partes siguiendo una línea cronológica. Aquellas obras producidas durante la época de mediados de los setenta hasta los ochenta conviven bajo el título *Nostalgia del tiempo perdido*, mientras aquellas que van de 1980 hasta la fecha de la muestra lo hacen bajo el nombre *A cuentas con la memoria*. El punto de inflexión en la línea de Pazos se da en los ochenta, concretamente con su viaje a Nueva York entre 1980 y 1981, el cual supondrá un

---

<sup>66</sup> GARBAYO, 2016: 109.

cambio de inclinación hacia lo objetual y la instalación<sup>67</sup>, combinados con el *collage* y el ensamblaje. Posiblemente motivado por la nostalgia o la melancolía; por el recuerdo de los personajes que marcaron una época, en 1990 Pazos hace la serie fotográfica *Lola de Huelva*, en la que aparece uno de los travestis del cabaret Villa Rosa que se encuentra ya en decadencia. El espectáculo de Lola de Huelva era realizado por un hombre de gran altura y corporeidad que imitaba a través de cante y pose a Lola Flores. Generalmente después de la actuación era abucheado e insultado, a lo que ambas Lolas – la Flores y la de Huelva – con salero contestaban, utilizando casi siempre oraciones llenas de contenido sexual absurdo.<sup>68</sup> Considero que esa Lola de Huelva, ese personaje ficticio que Pazos retrata con cuidado, entre lo épico y lo anecdótico, no deja de ser una conmemoración hacia la etapa de los setenta. Una forma de empaparse de nuevo de sus personajes – o de la idea de juego y disfraz, de creación y destrozo – ni que sea, esta vez, al otro lado de la cámara.

El trabajo de Pazos, guste o no, resulta adelantado en el contexto español, en el cual los estudios sobre la masculinidad<sup>69</sup> aún tardarán años, por no decir décadas en llegar, junto a los *queer studies* importados del contexto anglosajón. Las prácticas e ideas que sugerían la posibilidad de reescribir el cuerpo, así como aquellas que atravesaban el sistema de represión sexual fueron verdaderos hitos que sirvieron para empezar a articular un nuevo territorio donde emergieron en relación al cuerpo, pequeños susurros de: *y sí...quizá...o por qué...* En definitiva: oraciones breves que comenzaban a dudar sobre si aquello de “toda la vida” era lo que realmente se deseaba.

En la obra de Pazos, persona y ficción se pierden en un performativo que a través de la reiteración de actos, pone de relieve dos cosas: que mediante la repetición de un «disfraz» se puede instaurar una identidad y que el disfraz o la máscara no son más que atributos de la nada, adornos de un cuerpo sin esencialismos, posibilidades de juego y amparo: objetos valiosos o inútiles que pueden hacernos sentirnos cómodos, adaptados, rebeldes, o en desacuerdo. Pero que también, simplemente, podrían no decirnos nada.

---

<sup>67</sup> PARCERISAS, 2007:137.

<sup>68</sup> MILICUA, 2007: 307.

<sup>69</sup> La terminología española utiliza el término «Estudios de la Masculinidad» en singular a pesar de que hace más de una década que se viene apuntando sobre la necesidad de estudiar las masculinidades como un plural de actitudes sobre las cuales el sistema patriarcal ejerce presión significativa. Para una mayor aclaración sobre la terminología y la historia de los «Estudios de la Masculinidad» consultar TORRAS, Meri (2007) *Cuerpo e identidad. Estudios de género y sexualidad I*. Edicions UAB, Barcelona.

## 7. Àngels Ribé. Cuando la vista se torna cincel

«Son las cinco y media de la tarde. Pese haber quedado hacia treinta y cinco con Àngels Ribé, he llegado media hora antes para situarme, elegir mesa y relacionarme con el espacio en el que vamos a charlar durante un buen rato. En mi cabeza tengo muchas preguntas, la mayoría se han ido forjando en la lectura de un sinfín de interpretaciones diversas sobre su obra, me las he planteado de todas las formas posibles: cronológicamente, por tipo de obras, por estéticas... ¿empiezo a hablarle del Mayo del 68 o es mejor que le pregunte directamente sobre *Interseccions* y luego pase a las obras “más geométricas”? ¿le pregunto por su situación familiar y personal durante los años setenta o eso supone invadirla demasiado? ¿le explico por qué estoy haciendo este trabajo o quizá para ella carece de importancia?

Mientras me hago todas estas preguntas, el tiempo pasa. Son las 17:40 y todavía no ha llegado. Me pregunto si le habrá surgido algún imprevisto. Cuando voy a revisar mi *mail* para ver si la hora de quedada ha cambiado y no me he enterado antes, llega Àngels. Nos saludamos, pedimos café y sin demasiado tiempo para organizar en mi cabeza qué le pregunto a modo de preámbulo, ella se adelanta y me dirige a una duda contundente con un toque de sarcasmo: ¿Qué quieres saber de mí que no se haya escrito ya?

Rápidamente me doy cuenta de que esta interrogación no estaba entre mis planes, pero tras un momento de duda, empiezo a responder».<sup>70</sup>

Durante los años setenta el cuerpo de Àngels Ribé en sus acciones estará enormemente expuesto. Es interesante ver cómo, según el periodo, su cuerpo aparece expandiéndose en la superficie, situándose como eje, como centro de un espacio que solo existe en relación a ella o por el contrario, como un cuerpo constreñido, apagado, circunscrito a un espacio ya existente y aparentemente agotado. Supongo que todos los cuerpos pasan por estos momentos. Hay instantes en los que nos sentimos más fuertes, en los que necesitamos detonarlo todo y reivindicar – del modo que sea – nuestra presencia: enérgica, apasionada, curiosa o enfadada. En otras situaciones el cuerpo parece recordar aquella vulnerabilidad de la infancia. Tenemos miedo. Nos hacemos pequeños aunque los años sigan sumando en los calendarios de nuestras paredes. Quizá el propio temor a vernos débiles o la vergüenza de no sentirnos a la altura de algo que creemos que «se espera», nos hace tender a esconder nuestros cuerpos en los momentos más frágiles. A recluirnos en lo primigenio, en el hogar, en la cama o bajo una mesa.

---

<sup>70</sup> Diario personal.

En el caso de Àngels Ribé, la diferencia de estados que va adquiriendo el cuerpo se hace visible a través del registro fotográfico de sus acciones. Quizá sea precisamente esa evidencia de las imágenes, su potencial parlante, ese poder generador pero a la vez de pesado recordatorio, el que llevó a Ribé a decirme que hay obras que no debería haber hecho nunca, entre las cuales se encuentra especialmente *Can't go home*.

Verbalizar algo no es lo mismo que pensarlo. Parece que cuando algo se dice en voz alta toma otra forma, más contundente y rígida o quizá simplemente, toma una forma. En el orden de palabras que escogemos para transmitir un mensaje, existe latente un sinfín de pistas sobre muchas cosas, pero en especial sobre dos aspectos: por una parte, qué pretende transmitir el interlocutor. Por otra, qué aspecto quiere remarcar éste acerca del contenido. Los aspectos a recalcar pueden ser varios, es posible subrayar el aspecto dubitativo de la oración, el énfasis, la inquietud o la convicción. También es posible hablar con registros de voz diversos: pausados, acelerados, más altos o entre susurros.

No sé ni qué registro usó, ni tampoco exactamente qué intención tenía pero de algún modo, Àngels Ribé a los quince años le confesó a su «guía espiritual» que no creía en Dios.<sup>71</sup>

Si mis cálculos no fallan, esos quince años de Ribé nos sitúan en el año 1958, en una España lúgubre, que como apunta Vilarós «en su voluntad de mantenerse en su tradición de heredera del imperio sacrorromano, no solo no reconoce la muerte de Dios, sino que la contradice. Una España nacionalcatólica que se negará a ejecutar la separación entre Iglesia y Estado que precisamente constituye la marca de la modernidad en su segundo recorrido».<sup>72</sup>

El no creer en Dios, en ese momento no sólo era negar su existencia sino posicionarse fuera de toda una institución que gobernaba con rígidos códigos tanto simbólicos como materiales, la amplia mayoría de familias del país.

Ella misma recuerda «la inmensa represión que se ejercía socialmente sobre las mujeres, a partir de la única expectativa que se proyectaba sobre las jóvenes: el matrimonio y los hijos»<sup>73</sup> y cómo esta fue determinando una compleja relación con su propio cuerpo.

Su deseo de dejar de ser sólo una mujer, o como diría Witting, de dejar directamente de serlo, la llevó a emigrar a París, donde inició sus estudios universitarios en sociología y experimentó de lleno el impacto de Mayo del 68 a la vez que descubrió las posibilidades expresivas que le brindaba la práctica escultórica.

Ese momento de huida no está en desconexión con la realidad material de tantas otras vidas que, en su mayoría con recursos económicos, pudieron darse una oportunidad alejándose del país.

---

<sup>71</sup> LLENA, 2011: 169.

<sup>72</sup> VILARÓS, 2005: 32.

<sup>73</sup> BASSAS, 2016: 230.

Pudieron apostar por un nuevo horizonte en el cual, pese arrastrar el estigma del extranjero, se entreveía la posibilidad, la novedad, la ficción o simplemente: la esperanza. Ribé, siendo hija de una familia de clase media y sin ninguna beca que la amparara en su viaje, trabajó – fuera de la práctica artística – tanto en París como en los Estados Unidos y consiguió poder mantenerse y ser independiente económicamente; pero no debemos olvidar que esta opción de salida, la posibilidad de la alternativa aparece altamente regulada por la gestión de clase, estrechamente relacionada con la capacidad adquisitiva.

Precisamente fue la lucha de clases la que dinamitó en las facultades parisinas, pasando después a acaparar los bulevares y bañando la mayoría de protestas de la revuelta estudiantil del Mayo francés bajo lemas como *Abolition de la société de classe*.

Durante los meses que duró la utopía revolucionaria, Àngels recuerda que «por primera vez en la vida, y quizá por última, aquello era posible. Y no solo lo pensaba yo, sino todos»<sup>74</sup> pero pasado relativamente poco tiempo, el «orden cívico» se volvió a implantar en la ciudad. Las universidades dejaron de ser trincheras y la corrección volvió a las aulas.

En 1969 Ribé volvió a Barcelona con la idea clara de que la sociología no era lo suyo, y de que aquello que de verdad deseaba era dedicarse al arte, especialmente a la escultura. En ese momento su mirada se volcó hacia los elementos naturales que acabaron convirtiéndose en los protagonistas de trabajos como *Interseccions* o *Escuma*, ambas del mismo año que su regreso.

Pilar Parcerisas relacionó estas obras en el marco del posminimalismo puro y el *Land Art*, al igual que lo hizo Laura de la Mora Martí en su tesis doctoral de 2005. Probablemente la necesidad de enmarcar a Ribé en estas categorías estilísticas responda a una intención por parte de las historiadoras de conectar los trabajos tempranos de la artista con el panorama internacional foráneo.<sup>75</sup> Sus principales argumentos para el paralelismo recurren a la supuesta conexión latente que guardan estos trabajos con producciones como las de Fina Miralles – en el contexto más próximo – o los trabajos de Jan Dibbets o Dennis Oppenheim,<sup>76</sup> coetáneos a las prácticas más ambientales de la artista pero situados muy lejos de la realidad de ésta.

En *Interseccions* (Fig. 15) Ribé registró mediante la intervención mínima sobre el medio natural, una nueva forma de observar algunos elementos como la lluvia, la luz o las olas del mar.

Ella explica estas obras aludiendo a aquella mirada de sorpresa continua que tienen las criaturas. Una mirada creativa que observa de forma atónita el entorno, entre la pregunta constante y la revelación sin medida. Es así cómo las *Interseccions* de Ribé, en palabras de Assumpta Bassas «exploran un sentido de la percepción que produce un corte en la literalidad de los hechos y abre

---

<sup>74</sup> BASSAS, 2016: 234.

<sup>75</sup> BASSAS, 2016: 244-245.

<sup>76</sup> PARCERISAS, 2007: 86.

la dicotomía subjetivo/ objetivo permitiéndonos disfrutar de la dimensión interna y poética del hecho cotidiano».<sup>77</sup>

¿Acaso cortar una ola no parece una acción sacada de un cuento infantil? O ¿la observación de las gotas que caen del cielo, no parece un fenómeno místico cuando éstas son atrapadas por los cristales de nuestras ventanas? A medida que vamos creciendo, estos fenómenos dejan de tener la importancia que un día tuvieron, pero precisamente, la obra de Ribé resulta relevante por este mismo aspecto. Porque irradia curiosidad por todos sus poros; porque parece que necesite hacer visible y aquello que es fugaz. Eternizar el momento mediante una cámara fotográfica y la mínima intervención en el medio. No hay barro que moldear, ni piedra que esculpir, solo son modos de ver.

No fue hasta *Tres punts #2* (Fig. 16) que Ribé puso el cuerpo en la acción. Me resulta interesante ese momento en el que alguien decide exponerse en una escena. En mi cabeza imagino que responde a una necesidad interior altamente potente de aparecer, de volverse el centro de algo. De hecho en cierto modo esta es la lectura más predominante que se la da a la irrupción de la acción performativa mediante la exposición del cuerpo. En el caso de Àngels, cuando le pregunto por el tema, me responde de una forma muy espontánea diciendo que simplemente el hecho de inclinarse hacia la *performance* a partir de 1972 fue un acto de prueba, algo que no había hecho antes y decidió hacer en un momento dado sin ningún detonante previo. «A la vida no es fan les coses amb una coherència constant. Simplement provem, i si ens hi sentim bé, ens hi quedem el temps que faci falta, fins que deixa de servir-nos i aleshores, provem un altre cosa».<sup>78</sup>

Pero yo me pregunto ¿la necesidad de prueba no responde a una voluntad previa de vivir otras experiencias; de cambiar algo, de mover piezas...?

*Tres punts #2* se realiza en una azotea de Barcelona. El cuerpo de Ribé aparece derecho, firme y vestido completamente de negro. Parece que mire hacia la lejanía, intentando retener el horizonte en sus pupilas, aunque eso simplemente son imaginaciones mías, ya que su rostro se mantiene en el anonimato y la fotografía que capta la acción, tan solo señala la existencia de un cuerpo, sin que éste necesite ser personificado a través de ningún nombre propio. Desde la posición de la cámara, ese cuerpo se hace doble a través de su propia sombra. Con la ayuda de una barra las dos siluetas se unen a través de tres puntos que crean visualmente un triángulo. Su cuerpo se convierte en un agente que construye el espacio, y no cualquier espacio, sino uno que de hecho, solo es significativo en relación a su presencia. Que existe por y para ella, y restará invisible en el momento en el que Àngels decida soltar la vara y salir del plano.

---

<sup>77</sup> BASSAS, 2016: 248.

<sup>78</sup> Entrevista personal con Àngels Ribé, 11 de Abril de 2018.



La invisibilidad será no solo un tema importante en su obra, sino una búsqueda constante. Un lugar – ¿o no-lugar? – del que partir y desde el que trabajar.

En Agosto de 1972 participó en la película colectiva 1219m3 que tuvo lugar en la finca de Antoni Muntades en Vilanova de la Roca. El evento, de claro corte conceptual, se articuló mediante un seguido de acciones mayoritariamente llevadas a cabo en un frontón que pertenecía a la misma casa. Cada participante contribuyó en la película con un fragmento filmado de tres minutos.

Ese tiempo fue el que Ribé empleó en transportar un rayo de luz mediante su propio cuerpo y la ayuda de un espejo en *Transport d'un raig de llum*. Ella explica la acción de la siguiente manera:

«Con el cuerpo se transporta el reflejo producido por un espejo situado en el suelo a lo largo de la diagonal de un espacio rectangular. Al final del recorrido el reflejo queda en la pared, justo por encima de la altura del cuerpo».<sup>79</sup>

Ribé aquí no solo está siendo el medio de transporte de la luz, sino que su corporalidad está adoptando una posición central y explícita, la posición de un sujeto con poder para mover el reflejo del propio sol, para ficcionar el espacio o crear geometrías a través del ingenio y nuevamente, de la presencia.

Tras unos cuantos años instalada en Barcelona, Àngels Ribé decide marcharse a los Estados Unidos. Lo que en un primer momento se planteó como un viaje de unos meses, finalmente acabará siendo toda una estancia que se alargará varios años. De 1972 a 1973 Ribé vivirá en Chicago, y en 1974 decidirá instalarse en Nueva York.

Una de las obras que realiza ya en los Estados Unidos, es *Three points#3* (Fig. 17) en la que volvemos a encontrar la forma rectangular como recurso. Esta vez la hipotenusa será el suelo y los dos catetos serán creados a través de la disposición de una cuerda tensada a ambos lados del pavimento. Ribé se pasea bajo la cuerda, utilizando su cabeza como vértice, modificando así a cada paso la forma triangular de extremo a extremo.

Aliaga y G. Cortés respecto a las posibilidades que nos revela nuestro uso del espacio, apuntan que éste «no tiene un carácter natural ni neutral ni permanente, ni asimismo un significado inherente ni un intrínseco estatuto como espacio privado o público. Más bien al contrario, son – por decirlo así – los propios usuarios los creadores del espacio, son ellos los que tienen el poder de definir el significado dominante de cada lugar. Por tanto, podemos asegurar que los espacios no son formaciones estáticas, sino el resultado de un proceso cultural que se va mutando y reconfigurando según las necesidades específicas de sus usuarios».<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> GRANDAS; et. al., 2011: 176.

<sup>80</sup> ALIAGA; G. CORTÉS, 2014: 107.

Es así cómo lo corporal, en esta acción actúa siendo una variable en el mundo de lo geométrico y matemáticamente calculado. Su recorrido parece ser metáfora de la capacidad que una tiene para modificar formas, y por qué no, para modificar consecuentemente el mundo que nos rodea.

Antoni Llena al respecto de esta acción y las que la preceden, afirma que en dichas experiencias la artista está poniendo en escena una presencia doble. Por una parte, la física que la lleva a modificar la forma y que se relaciona en sintonía con el tono de las prácticas conceptuales del momento. Por otra parte, existe una presencia latente que Llena considera metafísica, relacionada con «la importancia de dar medida al mundo desde sí».<sup>81</sup> En la misma línea, el autor considera que «en el caso de Ribé, su cuerpo nunca la representa en primera persona de manera autobiográfica, sino que la mantiene como figura anónima».<sup>82</sup> Relaciona este anonimato con una especie de «testimonio sutil de la particular capacidad metafísica de la condición femenina»<sup>83</sup>, afirmación que creo que debería ser revisada y articulada con mayor profundidad ya que la categoría de lo femenino resulta altamente problemática para la justificación de la acción, por metafísica que pueda ser.

Llena no es el único que le atribuye a las obras de Ribé una particular «condición femenina», sino que son muchos los estudios que hacen especial hincapié en la explicación de su obra a través de la categoría en la que la incluyen como «mujer artista», pero esta cuestión la analizaré más adelante. Siguiendo la línea geométrica de *Tres punts #2*, *Three points#3* y *Transport d'un raig de llum*, Àngels Ribé, realiza en 1973 *Invisible Geometry* (Fig. 18). En esta foto-acción es una simple mirada la que traza una suerte de líneas de fuga que, en nuestro imaginario, están construyendo espacio. Resulta sugerente que Ribé haya decidido centrar una pieza únicamente en el acto de mirar, sin más gesto que el de mover los ojos de un lado a otro. Esculpiendo no desde el sentido del tacto sino desde el de la vista.

Lo que a mí especialmente me interesa por una parte, es el concepto de acción mínima; por otra y respecto a esta acción en particular, la importancia de la mirada como generadora de imaginarios, como lienzo sobre el que dialogar. Como campo desde y en el que trabajar.

La experiencia concentrada en el detalle y en la mínima expresión, gesto o acción, no debe pasar por alto. Al igual que las grandes explosiones ocañeras o las escandalosas tomas fotográficas de Pazos, la sutil mirada de Ribé merece ser tratada también como necesaria. La gestualidad como habla es sin lugar a dudas uno de los lugares más inhóspitos entre los que nos movemos todos a lo largo de las veinticuatro horas del día. A veces la usamos para insinuar estados de ánimo o como máscara protectora; muchas como reivindicación de algo, tantas otras como protección frente a lo

---

<sup>81</sup> BASSAS, 2016: 254.

<sup>82</sup> LLENA, 2011: 172.

<sup>83</sup> LLENA, 2011: 172.

desconocido. En los ojos de Ribé se oculta un sujeto que pese estar anunciando geometrías, permite ser leído en otros términos que lo complementan.

La geometría pertenece tanto al mundo abstracto como al físico. Tanto al imaginario filosófico como a lo que se refiere al objeto cotidiano de cualquier hogar. En cualquiera de los casos, la forma geométrica ocupa un espacio, ya sea mental o «real». La artista está partiendo de la creación del triángulo pero a su vez, nuevamente está hablando de una superficie en la que se circunscribe, de la que parte y a la vez crea subjetivamente. Está enunciando una toma en el espacio, mientras su cuerpo aparece quieto, silencioso, estático, esperando probablemente a que la toma salga bien y sus ojos sean el centro del universo que pretende llevar a cabo. El hecho de mirar comporta necesariamente un proceso de subjetivación en cuanto a la recepción de lo visto. Es así como la mirada, a la par que nos permite relacionarnos como seres sociales que somos, nos permite dirigir nuestras acciones hacia cualquier camino.

El filósofo francés Michel Carteau ha explicado que «son los usuarios de un espacio los que tienen la capacidad de dotarlo de contenido – a veces incluso contradictorio y diferente para el cual fue creado – pues el espacio, tan solo existe en la medida en que se utiliza o experimenta».<sup>84</sup>

La negociación con el espacio que nos rodea es una cuestión enormemente problemática pero incluso cuando éste ya está dado, creado previamente a nuestra aparición, las oportunidades de movimiento son múltiples tal como hace evidente *Six possibilities of Occupying a Given Space* (Fig. 19). Esta acción se centra en un fragmento del cuerpo de Ribé: las manos. A través de una serie de seis fotografías, la artista ocupa con sus dedos diversas posiciones, mostrando la multitud de opciones de movimiento y cómo éstas pueden expandirse y contraerse según nuestras elecciones. El propio título hace especial hincapié en que el espacio que se está ocupando se trata de un espacio dado<sup>85</sup> – *Given* – y por lo tanto cuartado y restringido. Por este mismo motivo, la acción se presta a ser leída en clave política. Teresa Grandas la compara con la obra *Le mie parole, e tu?* de Ketty la Rocca (Fig. 20), realizada entre uno y dos años antes que las fotografías de Ribé.

En la obra de Ketty la Rocca, aparecen dos manos que dialogan a través de formas, una mano de mujer y otra de hombre. Finalmente el diálogo que se convierte en una lucha por el espacio fotográfico que culmina con la expulsión de la mano femenina, siendo ganado todo el terreno por lo masculino.

Grandas afirma que «si bien formalmente esta obra se aproxima a *Six possibilities of Occupying a Given Space*, lo cierto es que conceptualmente es más cercana a otras obras» como *Amaguen les nines que passen els lladres*, de 1977. A partir de la relación visual entre estas producciones, Grandas se

---

<sup>84</sup> ALIAGA; G. CORTÉS, 2014: 107.

<sup>85</sup> GARBAYO, 2016: 144.

aventura, bajo mi modo de ver precipitadamente, a una lectura en paralelo en clave de género, argumentando en sus propias palabras que «son propuestas que trascienden lo individual y plantean lo universal, puesto que abordan cuestiones intemporales, que se refieren a la condición de la mujer y muestran un momento de fragilidad y de duda».<sup>86</sup>

Considero que tanto el planteamiento de Llena anteriormente mencionado, como el de Grandas construyen un arma de doble filo. Evidentemente las lecturas en clave de género son posibles, de hecho, todas las lecturas subjetivas que nos pueda sugerir cualquier obra son legítimas pues responden a un encuentro entre espectador y objeto o acontecimiento, que intentaron promover gran parte de los movimientos artísticos con especial fervor desde la década de los sesenta. La obra pues, deja de ser autónoma tal como se había concebido hasta el momento por la tradición moderna, y su significado pasa a depender en buena medida, de aquél que la observa. Consecuentemente toda producción artística «comporta una ambigüedad de lecturas que son parte intrínseca de la misma obra».<sup>87</sup> Siendo toda producción artística un diálogo del que partir o por qué no, al que llegar; un espacio para reflejarse, para releerse e incluso me atrevería a decir que para reinventarse. Pero también es necesario rescatar ese «seudomorfismo» del que Panofsky nos advertía, incitándonos a mantener nuestros sentidos en alerta frente a la creación de significados paralelos que nacen de una simple coincidencia visual entre distintas producciones.

Partiendo de esta base, considero que pese a poder ser leídas algunas acciones de Ribé – especialmente sus performances – desde una perspectiva feminista o en clave de género, es necesario no caer en el encasillamiento de su obra bajo estos parámetros y tener en todo momento presente que en las apariciones de Ribé ni existe una voluntad explícita e inicial de acentuar la feminidad ni tampoco de problematizarla.<sup>88</sup>

Cierto es que en el momento en el que Àngels Ribé llega a los Estados Unidos, se está viviendo un *boom* de organizaciones feministas que luchan por la libertad de la mujer y la igualdad, pero ella no se relacionó más que de manera esporádica en estos circuitos.

El hecho de que Ribé sea una mujer no la dota de una sensibilidad peculiar «característica de la condición femenina» como afirma Llena, y son precisamente este tipo de afirmaciones las que construyen una historia tremendamente sexista bañada bajo el progresismo más *cool* ya que, en palabras de Sara Rivera «lejos de tratar a la mujer como sujeto dentro de la historia, hablan de ella como sujeto específico existente en la historia».<sup>89</sup>

---

<sup>86</sup> GRANDAS, 2011: 151.

<sup>87</sup> GRANDAS, 2011: 139.

<sup>88</sup> GARBAYO: 2016, 143.

<sup>89</sup> RIVERA, 2013: 108.

En 1976, Linda Nochlin y Ann Sutherland Harris decidieron organizar una exposición en Los Ángeles titulada *Women artists: 1550 – 1950*. En el catálogo de la muestra, redactado por ellas mismas, dicen:

«Lamentablemente estas mujeres deben ser integradas en su contexto histórico-artístico. Por mucho tiempo, han sido omitidas o aisladas, e incluso en esta exposición, son discutidas como mujeres artistas y no simplemente artistas, como si de una extraña manera, no formaran parte de su cultura. Esta exposición será un éxito si ayuda a terminar de una vez por todas con la necesidad de hacer exposiciones de este tipo».<sup>90</sup>

A Nochlin y Harris les diría que por desgracia, hoy en día, pasados más de 40 años de su escrito, siguen haciéndose – y no pocas – exposiciones en grandes museos en esta línea. Este tipo de sucesos se dan precisamente por la tan extendida y aceptada visión de la universalidad de lo masculino. Es así como el «género se emplea en singular, porque no hay más que uno: el femenino, pues el masculino no es un género; el masculino no es masculino sino universal, con lo que existe el universal y el femenino»<sup>91</sup> obteniendo como resultado que existan por un lado «artistas» y por otro y en particular – como excepción que hace falta remarcar – «mujeres artistas».

La categoría de «mujer artista» no es la misma que la de «artista feminista». Mientras que en la primera el sujeto de la oración es «mujer» y el adjetivo que la acompaña «artista», en la segunda el sujeto es «artista» y el adjetivo que lo define: feminista. Este simple análisis sintáctico no es ninguna tontería, ya que hace evidente la esencialidad de la categoría «mujer», como si ésta fuera existente y estuviera cargada de rasgos característicos que determinarían su producción como artista. Por otro lado, la afirmación «artista feminista» responde a una voluntad política con la que la propia artista – fuera de cualquier visión determinista – decide incorporar en su obra, en su cuerpo, en su vida y en su mirada. Es así como yo misma no me considero una mujer estudiante, sino en todo caso, una estudiante feminista.

A este respecto Abigail Solomon – Godeau, sugiere que «la no universalidad de la mujer artista se manifiesta en cuanto recibe esa denominación particularizada, ese término marcado. Todo lo cual sirva para decir que algunas designaciones históricas como las de *art féminin* o incluso *écriture féminine*, con frecuencia han servido más como estructuras de contención que como rupturas del orden simbólico».<sup>92</sup>

Ribé empezó firmando sus obras como A. Ribé, escondiendo su nombre de pila – femenino – por miedo a que sus producciones fueran menospreciadas por el hecho de ser mujer. Con el paso del tiempo cambió de parecer – ¿Se sentiría más segura? ¿Habría cambiado algo? – y fue firmando sus

---

<sup>90</sup> NOCHLIN; HARRIS, 1976: 44.

<sup>91</sup> RIVERA, 2013: 108.

<sup>92</sup> SOLOMON – GODEAU, 2011: 163.

trabajos como Àngels Ribé. Sería una pena que hoy en día se leyera su trayectoria como digna de interés por el hecho de ser una mujer y no por la calidad de sus obras, por la exposición de su cuerpo, por la mirada que presenta y por el espacio que crea entre lo invisible.

Es por eso que Bassas lamenta que en la primera retrospectiva que se ha hecho de su obra, celebrada en el MACBA, se utilizara la etiqueta del «feminismo» como marco interpretativo de su obra.<sup>93</sup> Y argumenta que el problema no es que su trayectoria no permita una lectura feminista, sino preguntarnos cuál es exactamente la necesidad de enmarcar a esta artista y su obra bajo una etiqueta.<sup>94</sup>

Dicho esto y volviendo a *Six possibilities of Occupying a Given Space*, debemos considerar la idea de límite como factor importante dentro de la acción. Este concepto es abrumadoramente amplio y enlaza tanto con aquel límite social explícito a través de la ley o implícito a través de costumbres y cotidianidades: de las normas.

Ribé lo que está haciendo es poner en escena un límite físico y explícito que condiciona hasta su máxima expresión el movimiento de sus dedos. La claridad del límite acepta, incluso diría que pide, una lectura sociológica del tema.

En el espacio restringido, «la acción parte nuevamente de una negociación con el contexto circundante. Se convierte en metáfora de la incomodidad que encuentra un cuerpo al intentar ocupar un espacio y desvela las implicaciones políticas de esa ocupación».<sup>95</sup> De manera poética, en Ribé se encuentra una forma muy latente de exponer aquello que con palabras cuesta nombrar. Nuestros cuerpos, sus fragmentos a veces cargados de ansiedad y tembleques, hablan por sí mismos. Mencionan miedos, ilusiones y esperanzas instaladas en nuestras penas y sentimientos de desencaje con un mundo surrealista. Fotografíar partes de nuestro cuerpo no es solamente un acto estético, sino un homenaje a unas manos que envejecerán y seguirán sintiéndose constreñidas pero quizá, habrán alcanzado trascender alguno de esos límites que las acobardan.

A partir de su estancia en Nueva York en 1974, sus obras se moverán a caballo entre la acción y la instalación.

Para *Work is the effort against resistance* (1976) grabó una cinta en la que se la ve corriendo por una vía urbana. Uniendo el inicio y el final de la grabación, el resultado es un video en el que se la aprecia haciendo una acción en *loop* y por lo tanto: infinita. El título de la obra, que contó con distintas versiones – en formato fotocopia y como instalación – hace referencia a la fórmula que define trabajo = esfuerzo contra resistencia.<sup>96</sup> El mensaje de la acción parece ser bastante claro,

---

<sup>93</sup> BASSAS, 2016: 306.

<sup>94</sup> BASSAS, 2016: 306.

<sup>95</sup> GARBAYO, 2016: 144.

<sup>96</sup> BASSAS, 2016: 285 – 286.

haciendo referencia al esfuerzo que conlleva cualquier proceso de cambio tanto personal como social.

El recurso de la repetición fue enormemente empleado por el arte de acción ya que posibilitaba hacer evidente el análisis de la problematizada importancia de lo gestual. Precisamente son el gesto y la repetición las características principales de la acción *Counting my fingers* (Fig. 21) que se presentó en el West Side Highway de Nueva York: una autopista que había sido cerrada al tránsito y fue utilizada como escenario para todo un seguido de acciones organizadas por diversos artistas, amparadas bajo el lema *Works to be destroyed*.

Àngels está sentada en la autopista. La imagen a primera vista resulta algo inquietante, al menos para mí, pues sin quererlo me imagino que algún coche puede entrar en cualquier momento e invadirla. Sin embargo su rostro no parece estar tenso, más bien se muestra en un estado de total concentración mientras va contándose los dedos de ambas manos uno a uno, lentamente y en constante bucle. Cada vez que acababa la cuenta o alguien la interrumpía, contestaba lo mismo: «cuando acabe, me iré» y seguidamente, volvía a empezar el conteo, probablemente del pulgar al meñique y viceversa, idénticamente de la misma forma que lo hacemos cuando aprendemos los números por primera vez y necesitamos entender su significado a través de su cuantificación en el cuerpo: cinco dedos por mano, dos ojos por rostro, una nariz, dos brazos, dos piernas...es así como podría decirse que, tal como comenta Bassas, esta acción pasa a ser metonimia del recorrido por el cuerpo.<sup>97</sup>

Han sido muchas las autoras y los autores que han estudiado e identificado en las estrategias repetitivas de ciertas acciones una potencialidad transgresora que en palabras de Garbayo «pone en jaque los códigos de comunicación normativos».<sup>98</sup> Probablemente por eso mismo la repetición se convirtió en una especie de técnica o táctica habitual en el arte de acción, ya que a pesar de que la intención de una acción en bucle sea la mimesis constante de un primer acto, cuando ésta es performada, se instauran inevitablemente fisuras en la imitación, señalando como apunta Gilles Deleuze «una impureza en el interior mismo del lenguaje y la representación hegemónicas».<sup>99</sup>

Hacia finales de la década de los setenta, la obra de Àngels Ribé empezará a tomar una dirección distinta. Aquella forma más conceptual de aparecer que veíamos por ejemplo en *Invisible Geometry* será relevada por un vuelco hacia los valores narrativos de la imagen. Si esas acciones se regían mediante el oxímoron de la aparición de lo invisible – especialmente presente en las piezas más geométricas – aquellas que se situán entre los años 1977 y 1980 emergerán de una mirada mucho

---

<sup>97</sup> BASSAS, 2016: 296.

<sup>98</sup> GARBAYO, 2016: 149.

<sup>99</sup> GARBAYO, 2016: 149.

más introspectiva que la acompañará en lo que ella misma ha denominado en más de una ocasión, su etapa «psicologista».

La gran mayoría de artistas pasan al imaginario colectivo a través de un puñado de obras que con el tiempo acaban eclipsando su trayectoria. Se trata de aquellas obras que por su fuerza poética o estética, por el bombardeo mediático o el historiográfico, siguen resonando a lo largo del tiempo y sobresalen como la punta de un iceberg. En el caso de Àngels Ribé una de esas obras míticas es *Can't go home* (Fig. 22). Ésta fue expuesta en un primer momento en la C Space Gallery de Nueva York en 1977 y posteriormente, entre los meses de Noviembre y Diciembre del mismo año, en la Sala Tres de Sabadell.

*Can't go home* nace de un momento de incertidumbre en el que Àngels se plantea su vuelta a Barcelona, esta vez definitiva. Las posibilidades que le estaba brindando Nueva York, ciudad que se había convertido en centro de legitimización artística, no se las ofrecía ni el contexto catalán ni el español, pero había algo que le hacía reflexionar sobre cuál iba a ser su futuro: o bien se instalaba permanentemente en los Estados Unidos, o bien volvía, con todo lo que eso implicaba.

El hecho de que la obra naciera de un periodo de impase entre dos épocas vitales, probablemente la hizo aparecer en su trayectoria como un punto de inflexión.

Se trataba de una instalación compleja, llena de diversos elementos que la conformaban como textos, audios, imágenes y vídeo.

En la instalación que se presentó en Sabadell, bajo el título *El viatge, primera part: no es pot tornar* el espacio se mantenía en la penumbra. Se proyectaban simultáneamente dos tipos de series de imágenes muy alejadas de la economía de formas que había caracterizado la obra de la artista. En una de las series, el cuerpo de Ribé aparecía completamente constreñido por el entorno. Un entorno hostil que no la deja respirar, ni moverse, que la castiga de cara a la pared, que la dirige, la peina o le da de comer. Se trata de fotografías que parecen estar teatralizando actitudes muy infantiles, momentos de máxima vulnerabilidad que se hacían presentes al pensar en la vuelta a casa. En paralelo a estas imágenes, otra serie fotográfica se reproducía. En ella Àngels aparecía vestida con camisa azul y tejanos, escalando una especie de montaña o pendiente infinita, sin conseguir llegar a ningún lugar concreto. Parece que las imágenes estén dialogando entre dos tiempos: por una parte un exceso de pasado y por otra, una imposibilidad de futuro.

En el texto *Conceptualismo incongruente: Àngels Ribé en un marco de gènere*, la crítica Solomon – Godeau dedica la mayor parte de su escrito a esta obra, describiéndola como el fruto de un carácter confesional que pone en consonancia con aquello que Rita Felski considera una estrategia en la literatura feminista, con el fin de incidir directamente en el discurso político. Por otra parte, Grandas argumenta sobre *Can't go home* que «es una instalación que replantea el papel de la mujer



respecto a las estructuras de poder y cuestiona los condicionamientos heredados» y que «de nuevo, plantea la desventaja de ser mujer y artista».<sup>100</sup> Antoni Llena por su parte, opina que en esta obra Ribé «se mostrará al público de manera impudicamente ridícula»<sup>101</sup> hecho que le impide conectar con ella.

Antes de su traslado a la ciudad condal realiza en 1977 *Amaguen les nines que passen els lladres* (Fig. 23), una instalación que se expuso en la Galería G de Barcelona, en la que el espacio vuelve a ser edificado a oscuras. Un altavoz lanza frases imperativas como «No pintes / No bebas / No saltes / No te muevas / No mires / No escuches / No hables, no hables, no hables / No subas / No bajas / No te gires / No cantes / No digas / No pienses, no pienses, no pienses / No chupes / No silbes / No corras / No te gires / No soples / No te rías, no te rías, no te rías».<sup>102</sup> Se trata de oraciones prohibitivas que ponen de relieve a través de su selección, la constante doctrina a la que somos sometidos socialmente. Es imposible no relacionar esas voces con las imágenes de *Can't go home* que materializan la dificultad de existencia en una perseverante negación del deseo.

Otra voz responde a modo a réplica alentando a soñar, a rebelarse y a la resistencia. Mientras las primeras voces están fuera, configuran el *otro*, las segundas nacen de la subjetividad más ansiosa: Quiero, quiero, quiero, quiero, quiero / Quiero, quiero, quiero, quiero.<sup>103</sup>

En armonía con el audio, seis imágenes de sus manos entrelazándose de manera relajada o tensa y conflictiva, emergen filtradas con una especie de luz rojiza. Parece que sean metáfora del cuerpo sumiso, doliente y lleno de dudas. Del cuerpo abierto al mundo y relajado. De aquél que luchaba por cambiarlo todo en las calles parisinas, o el que lo hacía desde las manifestaciones antifranquistas. Aquél se presenta a través de la imagen o el que como yo, lo hacemos a través del texto.

---

<sup>100</sup> GRANDAS, 2011: 153.

<sup>101</sup> LLENA, 2011: 174.

<sup>102</sup> GRANDAS, 2011: 155.

<sup>103</sup> GRANDAS, 2011: 155.

## 8. Huellas de Fina Miralles

*Zaguán de la casa de la Novia. Portón al fondo. Es de noche. La Novia sale con enaguas blancas encañonadas, llenas de encajes y puntas bordadas y un corpiño blanco, con los brazos al aire. La Criada, lo mismo.*

CRIADA. Aquí te acabaré de peinar.

NOVIA. No se puede estar ahí dentro del calor.

CRIADA. En estas tierras no refresca ni al amanecer.

*(Se sienta la novia en una silla baja y se mira en su espejito de mano. La Criada la peina).*

NOVIA. Mi madre era de un sitio dónde había muchos árboles. De tierra rica.

CRIADA. ¡Así era ella de alegre!

NOVIA. Pero se consumió aquí.

CRIADA. El sino.

NOVIA. Como nos consumimos todas. Echan fuego las paredes. ¡Ay!, no tires demasiado

CRIADA. Es para arreglarte mejor esta onda. Quiero que te caiga sobre la frente. *(La novia se mira en el espejo.)* Qué hermosa estás. ¡Ay! *(la besa apasionadamente.)*

NOVIA. *(Seria.)* Sigue peinándome.

CRIADA. *(Peinándola.)* ¡Dichosa tú que vas a abrazar a un hombre, que lo vas a besar, que vas a sentir su peso!

NOVIA. Calla.

CRIADA. Y lo mejor es, cuando te despiertes y lo sientas al lado y que él te roza los hombros con su aliento, como con una plumilla de rruiseñor.

NOVIA. *(Fuerte.)* ¿Te quieres callar?

CRIADA. ¡Pero, niña! ¿Una boda, qué es? Una boda es esto y nada más. ¿Son los dulces? ¿Son los ramos de flores? No. Es una cama relumbrante y un hombre y una mujer.

NOVIA. No se debe decir.

CRIADA. Eso es otra cosa. ¡Pero es bien alegre!

NOVIA. O bien amargo.

(...)

Federico García Lorca, *Bodas de Sangre*, p. 68 – 89.

Fina Miralles decide postrarse en una silla de ruedas, atada de pies y manos con cuerdas y amordazada con una mantilla, idéntica a esas que Ocaña lucía sobre su peineta o las que nuestras abuelas llevaban los domingos a misa, escondiendo su rostro como si éste no mereciera ser mostrado; ocultándolo bajo la rejilla negra decorada con flores bordadas.

Su cuerpo inmovilizado era sometido a un bombardeo de imágenes que se proyectaban sobre una pared blanca, al alcance de su vista y de la mirada de todo el público que asistió a la acción *Standard* (Fig. 24) ese 9 de octubre de 1976 en la Galería G de Barcelona. Un televisor situado frente a la silla de ruedas que la retenía, emitía un programa habitual relacionado con los supuestos hábitos femeninos hasta que finalmente, sonaba una grabación con una serie de consignas conformistas sobre el valor de la mujer como objeto.<sup>104</sup>

Su cuerpo se encuentra paralizado, sin posibilidad de salida. Obligado a interiorizar el significado moral que las imágenes dirigen directamente hacia su persona, en las que aparecen mujeres llevando a cabo aquello que el franquismo esperó de ellas: la boda, las tareas del hogar, la crianza, las curas, la devoción férrea...

La silla la fija en un espacio concreto y la somete ¿podría ser leída como un símbolo de los poderes médicos del franquismo?

La mantilla eclesiástica no le permite el habla. Se encuentra sometida, sin una alternativa que le permite no acatar la información que se va depositando sobre su cuerpo.

Sara Ahmed se preguntó qué era lo que hacían las emociones. Cómo tenían poder sobre nuestros cuerpos y qué podían generar o paralizar en nuestra actividad cotidiana. Virginia Villaplana nos lanza otra pregunta, relacionada con el planteamiento de Ahmed: ¿Qué hacen las imágenes?

Esta pregunta ha sido un bajo continuo a lo largo de toda la teoría del arte, prestando especial atención hacia su valor estético, pero Villaplana pretende situar una reflexión de otro calibre; hacernos pensar sobre el valor activista – o normativo – que puede irradiar el mundo visual. Sobre qué es aquello que las imágenes activan o desactivan tanto en las prácticas activistas como en nuestra corporalidad «ya que las emociones y las imágenes circulan y se encuentran distribuidas en los campos sociales y psíquicos – por lo que implican una relación entre sujetos y objetos, en tanto que los afectos se adhieren a objetos materiales e inmateriales, imágenes y a signos – que, conforme circulan social y discursivamente acumulan valor afectivo».<sup>105</sup> Es ese valor afectivo el que puede empujar hacia la construcción de imaginarios posibles o hacia el acatamiento modélico de las normativas tradicionales de corte patriarcal y androcentrista que fueron traspasada de generación

---

<sup>104</sup> PARCERISAS, 2007: 276.

<sup>105</sup> VILLAPLANA, 2017: 246.

en generación a través más de la repetición de estereotipos, que de la verbalización explícita de lo que comportaba el bien y el mal.

Si Ocaña fisuraba la norma a través de hacerla visible, de rescatarla de la cotidianidad en la que se mantenía incuestionada, sirviéndose de aquél recurso del «acatamiento paródico» aquí Miralles está haciendo visible no solo el aspecto que tiene lo normativo – encarnado por las instituciones de la Iglesia, el Estado o la Familia – sino que también está haciendo evidente y de manera radical cuales son las consecuencias de la no puesta en cuestión de dichas normas cuando éstas operan sobre nuestras corporalidades: un sujeto desposeído de voluntad, destinado a la sumisión modélica, al sufrimiento en silencio, sin permiso ni licencia. Sin libertad de movimiento ni respuesta.

Me pregunto si *Standard* es, dentro de la trayectoria artística de Miralles, el máximo ejemplar de ese compromiso revolucionario que le susurró a un árbol en 1975, en el contexto de la acción *Paraules a l'arbre* (Fig. 25), realizada en La Floresta y que se situaba en el interior de las obras que conformaron el proyecto *Valors del Costumari Català en les arts plàstiques*, en el que participaron también Jordi Pablo y Josep Domènech.

«Prenc el compromís de desenvolupar el meu pensament revolucionari fins a les seves últimes conseqüències». Estas fueron las palabras que Miralles depositó en el hueco de un árbol, tapándolo luego con una piedra, intentando así que su compromiso quedara sellado y no lograra escapar.

Algo hace que me sienta muy cercana a esta acción. Quizá el hecho de que ese tronco al que Fina le regaló su secreto, ha estado presente en mi vida desde que nací. Después de revisar mil veces las fotografías que salvaguardan lo acontecido, deduje cual era exactamente el sitio desde el que se tomó la fotografía y consecuentemente, dónde estaba ese árbol que por un instante, tomó forma de confesionario. El lugar donde se situaba ese árbol fue arrasado por la urbanización del barrio. De hecho, la casa que se encuentra en la parte más trasera de la fotografía era la casa «del Manolo», al menos entre los vecinos todos la llamaban así. Con el paso del tiempo el terreno fue comprado por una inmobiliaria, el resultado fue la destrucción de la casa y del árbol y en su lugar, la edificación de una oficina bancaria. No se me ocurre mayor paradoja para explicar la modernidad que este hecho. El caso es que en La Floresta hasta ese momento no había bancos; todo el mundo estaba acostumbrado a tirar con lo que tenía y revisar sus cartillas aprovechando las intrusiones semanales a Sant Cugat o Barcelona. El banco acabó no teniendo sentido y cerró.

A raíz de las utópicas semanas del 15M el edificio fue ocupado por todo tipo de gente: ancianos, criaturas, jóvenes, adolescentes...yo por ese momento tenía 16 años y lo viví como un momento extremadamente revolucionario. El barrio entero se volcó en asambleas en la plaza Miquel Ros, apodada por todos como «la plaza de la estación». Una noche la placa que nombraba la plaza fue secuestrada y en su lugar, se colgó un cacho de madera en el que con letras grabadas a golpe de

cíncel, se podía leer «Plaça del poble». Pero el 15M acabó, y a pesar de los intentos por continuar su espíritu en asambleas de barrio y organizaciones locales, la resaca fue barriendo muchas de las alianzas que se habían forjado y de nuevo, el orden y la corrección volvió a implantarse.

El local ocupado que había servido durante unos meses como ateneo libertario, fue desalojado y en su lugar se implantó un pequeño colmado para satisfacer las necesidades alimentarias más urgentes, el cual aguanta hasta nuestros días.

El compromiso revolucionario que rigió la etapa más contestataria de Miralles fue lentamente relegado por una vuelta hacia la observación del paisaje y del medio natural, pero quizá y solo quizá, esas palabras fueron resonando en el entorno y moldeando a las criaturas que corríamos por la plaza jugando todo el día, o aquellos adultos que iban a comprar el pan al horno de la estación, o los chavales adolescentes más rebeldes y enfadados con sus padres, que pasaban las noches enteras fumando en el parque y bebiendo cerveza barata mientras escuchaban música rap americana.

Considero que *Paraules a l'arbre* posee una importancia relevante, no solo por el valor íntimo y personal que le brindo, sino porque simboliza un momento de transición en la trayectoria de la artista, enlazando una visión de la práctica artística relacionada con el medio natural y en la que ensalzaba su valor cosmológico, que rigió sus obras anteriores a 1975 como la serie *Translacions* (1973) o en *Relacions* (1974); y su vuelco hacia el arte más político que encontraremos durante los años 1975 y 1978, periodo en el que puso de manifiesto su disconformidad con la situación sociopolítica del país durante la Transición.<sup>106</sup>

De hecho, el proyecto que parte del *Costumari Català* de Joan Amades en el que se utiliza el imaginativo del árbol desde tres puntos de vista diferentes<sup>107</sup> es ya en sí mismo un proyecto con claras intenciones reivindicativas pues a un año escaso de la muerte del dictador, se está haciendo visible la existencia de una nación cuyas costumbres y lengua estuvieron completamente negadas y oprimidas, al igual que lo fue también la vasca. Es así cómo la obra acepta una lectura que exalta lo que un día fue categóricamente prohibido, evidenciando el hecho de que pese a los esfuerzos de la dictadura por suprimir ciertas identidades colectivas, éstas siguieron vigentes y se erigieron con más fuerza a partir de mediados de los setenta.

Parcerisas apunta que «los trabajos de Miralles eran casi siempre una reflexión sobre el comportamiento femenino a veces relacionado con el cosmos o la naturaleza como en *Dona - arbre*» afirmación con la que estoy en desacuerdo ya que aunque en los trabajos de la segunda mitad de

---

<sup>106</sup> POL I RIGAU, 2012: 44.

<sup>107</sup> Estos tres puntos de vista eran clasificados de la siguiente manera: el árbol y el hombre; el árbol con personalidad humana y el árbol y otros elementos naturales. En el primer grupo aparecían las obras *Penjat*, *Cabana*, *Home lligat* y *Paraules a l'arbre*. En el segundo: *L'arbre amb personalitat humana* y *Ombra-foc*. En el tercero: *Pedres-arbre*, *Fang a les branques* y *Fulles-ploma*.

los setenta sí leo una mayor contundencia de la exposición de ciertas problemáticas asociadas al cuerpo de la mujer, no considero que en la relación que Miralles establece con el medio natural en el periodo que va desde la terminación de sus estudios en Bellas Artes en 1972 hasta 1975 se encuentre implícita una voluntad de establecer analogías con «lo femenino». Este planteamiento ha creado por ejemplo, lecturas distorsionadas e incluso en algún caso contradictorias de algunas obras por parte de la historiografía, al prestar quizá demasiada atención en esa visión femenina – que no feminista – a la que apuntan. Es así como mientras respecto a la acción *Dona – arbre* (Fig. 26) perteneciente a la serie *Translacions* en la que Miralles hunde parte de su cuerpo en la tierra hasta la altura en la que empieza el torso aproximadamente, plantándose a sí misma, Parcerisas expone que «el árbol, símbolo masculino, era encarnado en este caso por una mujer en un ensayo metafórico de cambio de sexo»<sup>108</sup> para Bassas, ese mismo árbol «es un signo femenino ya que surge de la tierra madre y a la vez tiene la capacidad de dar frutos».<sup>109</sup> Estas visiones acentúan la importancia simbólica en la que el cuerpo de la artista adopta una especie de postura arbórea, pero considero que lo más importante de esta obra es la aparición por primera vez en escena de su propio cuerpo, el cual hasta el momento, había estado relegado a manipular con el mínimo impacto posible en muchos casos, el medio natural. Es aquí dónde se está plantando, nunca mejor dicho, el antecedente de la serie *Relacions* en la que su persona adquirirá un lugar central en la presentación de las acciones. *Relacions* se divide en dos series: *Relacions del cos amb els elements naturals* y *Relacions. Accions quotidianes*.

En el interior de la primera serie, encontramos obras como *Cobriment del cos amb la palla*, *Cobriment del cos amb la terra*, *Relacions del cos amb els quatre elements* o *Empremta del cos sobre l'herba*.

Muchas de estas obras se han puesto en sintonía con las de Ana Mendieta y a pesar de que exista en ambas producciones una coincidencia estilística e incluso temática, la diferencia de contextos e influencias a la que estaban sometidas las artistas dificulta una lectura rigurosa de sus trayectorias en paralelo y por rigurosa me refiero a la no subordinación de la obra de Fina Miralles a la de Mendieta ya que una cosa es hacer visible sus coincidencias y otra suponer que es irrelevante el hecho de que mientras que el contexto de Mendieta estaba repleto de influencias artísticas y teóricas, el de Miralles se encontraba hundido en una profunda pobreza cultural.

Si en *Empremta del cos sobre l'herba* es el cuerpo el que se relaciona con el medio natural posibilitándole dejar rastro de forma orgánica, en *Petjades* (1976) (Fig. 27) a través del acto de andar irá marcando la vía pública barcelonesa, siendo el cuerpo tratado ahora como un agente social politizado. Esta

---

<sup>108</sup> PARCERISAS, 2007: 80.

<sup>109</sup> BASSAS, 2001: 72.

vez la acción no es capturada a través de la fotografía sino del vídeo, con el fin de formar parte del film de Eugeni Bonet *En la ciudad* (1976 – 1977).

Miralles añadió a un calzado viejo unos cachos de corcho y gomaespuma con la forma su nombre en uno de los zapatos y su apellido en el otro, convirtiéndolos en unos zapatos-estampa. Impregnados con tinta posibilitaban que, a su paso, cualquier terreno fuera marcado como si de una propiedad privada se tratase. A la proyección de la acción en el interior de la película de Bonet, se añadió un audio en el que la artista reflexionaba sobre el legado patrilíneo y la privatización del espacio.<sup>110</sup> En un momento dado, la voz de Miralles decía:

«En la ciudad se nos presentan diáfanos los rasgos característicos de nuestra sociedad capitalista. El poder, en el sentido de la propiedad, está profundamente arraigado en nuestra forma de vida, nuestra conducta, nuestra organización y nuestras leyes».<sup>111</sup>

A la par, esta acción también ha sido leída mayoritariamente como «una elocuente afirmación de la mujer en el espacio público»<sup>112</sup> resaltando así su contenido potencialmente feminista que, a pesar de que la artista insista en rehuirlo, lo considero pertinente.

Ese mismo año Miralles participa en el evento *Tres acciones contra el poder. Per matar-HO!* que se celebró el Museo de Mataró y en el que se mostraron tres intervenciones que reflexionaban sobre el concepto del poder y fueron llevadas a cabo por Miralles, Ferran García Sevilla y Jordi Benito.

Fina presentó la acción *Triangle* en la que se sirvió de la forma triangular para articular la acción entorno a la simbología de la forma geométrica, que ella relacionó con diversas estructuras de poder y la muerte. Para su ejecución, un total de cuatro símbolos que contenían la geometría del triángulo en su conformación fueron repartidos entre el público asistente a la muestra. Un actor era el encargado de ir encontrándolos, requisando y finalmente depositando en un sombrero de copa que le acompañaba. La escenificación culminaba en el momento en el que todos los símbolos – el ojo de Dios, en alusión a la Iglesia; una estrella de David, el símbolo masculino y la V de Víctor, símbolo romano de Júpiter victorioso que utilizó Franco como emblema<sup>113</sup> – se encontraban en el interior del sombrero y éste explotaba llenando el espacio con una espesa humareda. En ese mismo instante, el actor en escena, guiado por las instrucciones de Miralles, se colocaba una máscara de calavera, encarnando así un quinto símbolo: el del óbito. Toda la obra reflexiona, tal como su título apunta, entorno a la muerte como poder ejecutor. Un poder que durante décadas ejerció Franco a dedo y que acabará irremediabilmente llevándose también a él.

---

<sup>110</sup> GARBAYO, 2016: 99.

<sup>111</sup> CREUS; et. al., 2013.

<sup>112</sup> DE LA VILLA, 2017: 221.

<sup>113</sup> PARCERISAS, 2007: 264.

Opino que aquí la muerte no está apareciendo con las connotaciones negativas a las que es habitualmente asociada o al menos, no en parte, pues aquello que está posibilitando es la destrucción de una serie de instituciones intrínsecas al poder franquista y en cierto modo, podríamos decir que está conmemorando o festejando el primer aniversario de la muerte del dictador, pues la acción tiene lugar en el mes de Noviembre, pero esto simplemente son conjeturas. Estamos frente a una producción de corte claramente contestatario que explota con una brutal fuerza a lo largo de 1976, rápidamente se intuye que ese año fue decisivo en la historia del país. Tras los años de represión, censura y miedo, era necesario bombardear todos los recovecos de la sociedad a través de la expresión del individuo y lo subjetivo. Para muchos, por primera vez en su vida, veían la oportunidad de hacerse escuchar amparados por una incipiente libertad de expresión que lentamente, iba siendo aceptada.

En este momento Miralles se lanza a la realización de la serie *Emmascarats* (1976) (Fig. 28) en la que Anna Lizarán – llamada Anita cariñosamente por Miralles – posa realizando una serie de acciones enormemente simbólicas: su rostro va siendo cubierto por diversos elementos que la van tapando hasta transformarla en un ente ausente. Las tomas fotográficas que más se han reproducido de la acción pueden llevar a una lectura menos profunda de la que la artista propuso, y que de hecho, bajo mi punto de vista, resulta mucho más interesante. La mayoría de fotografías de *Emmascarats* muestran el rostro de Lizarán completamente tapado con una mantilla, coaccionado a través de correas o con una bolsa de plástico que la lleva a un estado asfixiante. Si tenemos en cuenta estas tomas, deducimos que esos elementos externos al propio cuerpo de Anita, son los que la invaden imposibilitándole la parla, la vista e incluso la respiración...elementos que por el contexto y teniendo en cuenta acciones anteriores de la artista, aceptan una relación metafórica con aquellos poderes de la Iglesia y el Estado. La mantilla no puede ser un símbolo más explícito, el cual también se encontrará en *Standard*, aludiendo directamente a los poderes eclesiásticos que jerarquizaron, amenazaron y reprimieron la esfera pública y personal de los individuos del franquismo, pero me gustaría detenerme en otro aspecto que me fascina de esta producción. Si la fotografía más *mainstream* por así decirlo, es aquella en la que la modelo ya aparece tapada, las anteriores al cubrimiento nos posibilitan entender cómo llega un sujeto a ser completamente anulado, enmascarado o absorbido por ciertos poderes. Es la propia modelo la que se va envolviendo con el mantón poco a poco: empieza acercándose hasta la altura de su frente, tapando primero su melena, después lo va deslizándolo hasta que consigue esconder su mirada. Finalmente la tela acaba borrando también su nariz, labios y barbilla. Si la mantilla tiene poder sobre el cuerpo de Anna Lizarán no es sólo porque ésta – la mantilla y en su extensión: la iglesia – exista y se le haya atribuido un peso simbólico a nivel social, sino porque somos los



propios sujetos los que aceptamos ese peso, ese poder, reproduciéndolo y encarándolo: ejecutándolo a través de nuestros propios actos, cediéndole espacio a una supuesta protección que confiere el orden, la norma o la ley, pero que nos incomunica, nos aísla, nos separa y nos encierra.<sup>114</sup>

Será precisamente ese análisis sobre cómo el cuerpo se va produciendo y moldeando a través de la manipulación de distintos tipos, el tema central de la serie *Matances* (Fig. 29 y 30) que se produjo a lo largo de 1976 y 1977, en la que se incluyeron obras ya hechas con anterioridad como *Emmascarats* o *Petjades*, junto a otras nuevas.

*Matances* muestra ese control de los cuerpos latente en inúmeros espacios y aspectos de la sociedad reprimida y dictatorial en la que absolutamente todo está dentro, formando parte de ella, solidificándola y conformándola: la burocracia, las fábricas, el consumo, el turismo, la familia, la medicina, el dinero, la moda, la iglesia o la escuela.

El montaje de esta serie consistía en la proyección sucesiva de diversas imágenes del ejército, del rostro de Anita cubierto, del mapa de España con una diana en el centro, de Fina inmovilizada en la silla de ruedas de *Standard*, de una niña que era vestida por su madre o de la matanza de un cerdo. De forma intercalada, aparecía el cuerpo de Fina Miralles recorriendo el trayecto habitual que la llevaba a la escuela cuando era una cría. Primero pasaba por la calle San Quirico, donde estaba el gremio de fabricantes de Sabadell. Al final de la calle se encaraba con la iglesia de Sant Fèlix. Después cruzaba por la plaza del Ayuntamiento, en la que había el Banco Sabadell. A esta altura cogía una callejón en el que estaba erguido el monumento a los caídos. Dejándolo atrás llegaba a un paseo donde esta vez, se encontraba La Caixa. Luego solo le quedaba una calle más para llegar a la escuela de las escolapias, pero justo antes del colegio, veía una fábrica. Ella misma dice que todos esos puntos, eran engranajes de la fábrica en la que vivían inmersos, siendo así el edificio fabril que veía justo antes de entrar a clase, una metáfora de todo lo andado anteriormente. Las imágenes muestran los diferentes tipos de manipulación a los que estamos expuestos y que nos van conformando a lo largo de las distintas etapas de la vida a través de sistemas de control anclados en la tecnología del miedo y la sutilidad.

En la introducción personal de este trabajo hablaba de aquello que sentí cuando empecé a hacerme mayor, citándome a mi misma, decía:

Tenía enormemente interiorizado que hacerme mayor significaba ir tapando partes de mi cuerpo que por algún motivo que no entendía del todo bien, no podían ser mostradas, a pesar de que sentía placer o una especie de orgullo al sugerirlas.

---

<sup>114</sup> CREUS; et. al., 2013.

Ese ir tapando partes del cuerpo a través de prendas, aparece en una de las series de imágenes de *Standard* que se van lanzando contra la pared, haciendo rebotar su significado en las pupilas de Miralles. Una madre va vistiendo a su hija, desde la desnudez más pura e infantil, abierta al mundo, sin estar aun intoxicada por la vertebración del bien y el mal; hasta acabar vestida con toda corrección, impoluta, luciendo el típico uniforme de colegio de monjas al que tantas mujeres fueron. Mujeres como mi abuela, nacida en la más inmediata posguerra, internada en Almería, a la que le hicieron una canción cuando se escapó del internado de monjas para ir a ver a su madre a escondidas e intentar huir de la cotidianidad que le ataba la mano izquierda a la silla y humillaba su condición de zurda. La canción decía:

Que se ha escapado una niña,  
Catapúm, catapúm catapero.  
Que esa niña es de Pechina,  
Catapúm, catapúm, catapero.  
Que se llama María Sousa,  
Catapúm, catapúm, catapero.

Se escapó el día de su Primera Comunión a la edad de nueve años junto a su hermano mayor, Cristóbal, que tenía once. Ambos aprovecharon que todas las monjas, los curas y el resto de compañeros estaban distraídos preparándose para el gran acontecimiento.

Las niñas se vestían solas con vestidos blancos de bajo coste. Eran ellas mismas las que iban preparando su cuerpo para el ritual sacramental de la iglesia católica.

Seguramente fue casualidad, pues mi abuela es creyente, pero algo le hizo huir ese mismo día, rebelarse, des-enmascararse, no a través del despojo de un par de prendas, sino mediante la acción esquiva.

A escasos kilómetros del colegio la encontraron a ella y a su hermano. Era fácil identificar que dos criaturas vestidas de Comunión en medio del yermo debían estar haciendo algo incorrecto.

A sus doce años volvió a escaparse. Esta vez ya nadie la buscó, no hubo canciones ni espías entre matorrales que la devolvieran...

Cuando le saco el tema, siempre acaba diciéndome lo mismo: «No teníamos nada. Los domingos mi hermano gritaba a pleno pulmón a la hora de comer “Mama, yo quiero la costilla del cordero” pero no había cordero, ni pollo tampoco, él lo decía en alto para aparentar frente a los vecinos...sólo teníamos gachas o migas, eso era nuestra gloria...pasábamos mucha hambre hija mía». Seguidamente, llora.

Hace tiempo, en una entrevista que vi, alguien decía «mientras en Italia tienen *Novecento* de Bertolucci, aquí tenemos *La Vaquilla* de Berlanga». España optó durante la Transición por el silencio, por una postura reconciliadora entre las partes que se negó a evidenciar la problematización de la historia franquista. Fue un momento y en cierto modo continúa siendo, en el que no se reivindicó la lucha antifranquista como paradigma a partir del que trabajar, sino que ésta quedó suspendida e ignorada de algún modo, en beneficio del convenio y la negociación que caracterizaron la gestación del gobierno democrático.

Fina Miralles desvela esa problematización y a través de muchas de sus obras podemos rescatar ya no sólo el dolor que sufrían y sufren aquellos cuerpos que no son normativos, sino el malestar radical y los costes somáticos que la mayoría de los cuerpos heteronormados arrastran.

## 9. Las conclusiones toman cuerpo

«A las siete de la tarde cojo el autobús de vuelta a casa, que ahora huele a carajillo y a chicle de fresa ácida. En la última parada encuentro a mi mejor amigo dispuesto a «celebrar la paga semanal o lo que venga». Cuando me pregunta cómo me salió la conferencia estoy a punto de explicarle qué significa la alocución de Diderot pero, nuevamente, no me atrevo. Así éramos nosotros entonces, gente administrando lo inadecuado, mucho menos valientes de lo que parecía, llenos de prejuicios y temores: en una mano llevábamos frases célebres donde apoyarnos, en la otra sólo teníamos violencia y aspiraciones, conjeturas».

Valentín Roma, *El enfermero de Lenin*, p. 15.

En la redacción de este trabajo, conforme más me iba acercando a las conclusiones, más quería huir de ellas. Me parecía un sin sentido tener que exponer en una extensión de pocas páginas una clausura potente que permitiera cerrar la escritura – y la lectura – con la suficiente fuerza como para poderme sentir satisfecha.

Las conclusiones generalmente aprovechan para hacer un resumen esquemático de lo ya dicho, intentando remarcar lo más importante a la par que van cerrando paso a paso ideas, capítulos, fechas, apartados, sucesos, historias o argumentos. Pueden tomar una forma parecida a los últimos quince minutos de una película enormemente pesada, o por el contrario, como los últimos treinta segundos de un film apasionante.

A veces en las conclusiones de los libros, o en los cierres de la literatura, se puede palpar el cansancio arrastrado de aquél que escribe; en otros, queda impregnada la energía que desborda los límites de las páginas. Siempre he pensado que las mejores conclusiones para cualquier ensayo o artículo, son aquellas que optan más que por cerrar, por abrir nuevos horizontes, plantear preguntas y sembrar inquietud. En las novelas, por el contrario, los finales abiertos pese a generarme una especie de placer, suelen enfadarme. Nunca he sabido bien el por qué, aunque estoy segura de que si fuera escritora, tiraría mayoritariamente hacia este recurso.

El recorrido que he intentado trazar en las páginas anteriores se erige partiendo de una recepción subjetiva de un conjunto de obras y artistas que me han permitido exponer toda una realidad

sociopolítica que, pese ir haciendo referencia al pasado y al futuro, abraza unos cinco años, desde las postrimerías de la dictadura, hasta los primeros años de la Transición democrática española. Son años complejos, llenos de intersecciones, de pactos, de silencios y amnesias pero también de gritos, roturas, fricciones y posibilidades.

Las obras que han permitido este pequeño recorrido posibilitan la observación de todo cuerpo como político que va haciéndose presente cada vez con más fuerza, a través de la ocupación de lugares que no eran adecuados para su visibilidad.

Decir que todo cuerpo es político no implica necesariamente la existencia de un sujeto activamente posicionado ni con un discurso políticamente estructurado, sino que comporta una presencia siempre activa que mediante acciones, gestos, palabras, discursos, ropas u ocio, citará repetidamente otras acciones, gestos, palabras, discursos, ropas u ocios que sí son políticos en tanto en cuanto han ido emergiendo a lo largo de la historia como estrategias modulares de la conducta y del pensamiento; del enfado, la tristeza, el deseo o la alegría. Actos que son constitutivos en sí mismos dentro de todo proceso de subjetivación del cuerpo. Quizá el hecho de que la categoría de «lo político» a menudo se relacione con «los de arriba» con «ellos» o con lo externo, tan solo sea una estrategia más para invisibilizar el poder que tenemos como sujetos en nuestras elecciones y acciones cotidianas.

En su acepción como adjetivo, el término catalizador sirve para hacer referencia a algo – una persona o cosa – que genera atracción, que conforma y agrupa fuerzas, sentimientos u opiniones o estimula el desarrollo de un proceso. Es aquí donde entiendo que el cuerpo cataliza lo que le es externo. Lo une, lo mezcla y le posibilita una apariencia reconocible y por lo tanto abierta a la alianza; le otorga materia e imagen, corporalidad al fin y al cabo, a aquello que no es susceptible al tacto.

La posición que el cuerpo adopta en el discurso político siempre es interesante e investigarla nos permite desvelar cómo, por ejemplo, la escultura clásica – o lo que quedó de ella y ha acabado conformando el arquetipo del estilo clásico – conformó un paradigma racial sosteniendo la existencia primigenia de lo ario en el discurso fascista. Este hecho habla por sí solo. Construimos imaginarios partiendo del estímulo visual y de la conceptualización que se le da a éste. Es por ello que no es una preocupación banal la de reivindicar otros cuerpos en nuestros museos, en nuestros libros, en nuestra docencia y por supuesto, en nuestras urbes.

Se crean ficciones incontrastables cuando solo nos queda – o nos llega, o se nos hace aparente – un pedacito de historia. Por eso mismo gran parte de las dictaduras, pero también de las sociedades que vivimos bajo el dictado del capitalismo neoliberal globalizado, se han esforzado en deshistorizar a sus súbditos en el caso de los regímenes dictatoriales o a los portadores de tarjetas

*Visa* o *Master-Card* en el caso de los habitantes de las segundas. Estas ficciones impuestas como verdades sin demasiado margen de maniobra, crean sujetos mucho menos libres de lo que creen en cuanto a la toma de decisiones y consecuentemente, mucho más manipulables y alienados.

La sociedad informacional en la que nos encontramos inmersos ha ido regalando la categoría de «verdad» a la letra sobre papel escrito o a la imagen en la pantalla de nuestros televisores y ordenadores. Debemos iniciar un desaprendizaje radical que pase necesariamente por la desnaturalización de la forma en la que hemos ido aprendiendo a ver la imagen y que nos permita proporcionar nuevas narrativas alternativas a las oficiales.

A lo largo de toda la historia del arte existe una profusión de representaciones del cuerpo y quizá uno de los pasos hacia esa deconstrucción de lo hegemónico y por lo tanto verdadero, pase por el rescate de algunas imágenes, el acento sobre ellas. Hacerlas destacar entre el bullicio visual contemporáneo, con el objetivo de que nos permitan, de algún modo, generar espacios de resistencia colectiva, social y cultural.

La resistencia comporta crear una fuerza que se oponga a otra, generalmente de mayores proporciones. Ocaña, Pazos, Ribé y Miralles archivan diversas formas de resistencia en sus propios cuerpos, agrupando fuerzas, citando genealogías inconscientes que probablemente pasan inadvertidas. Posibilitando cartografiar un crisol de lo que somos, o de lo que podemos ser.

Existe una pesada idea de que el franquismo constantemente re-aparece en todas partes. Se hacen películas, se escriben novelas, se hacen charlas, libros, documentales, trabajos...pero me da la sensación de que en muchos casos, el periodo franquista no se cuenta, se mediatiza. Como una especie de *remake* de aquel baño en Palomares. Es precisamente en este contexto en el que Ocaña, Carlos Pazos, Àngels Ribé y Fina Miralles representan una oposición consciente o no, frente a las barreras protectoras que dibujan las fronteras de lo normal en su significación social o artística. Seguramente sea esa oposición la que les llevó a restar invisibles durante años en el panorama historiográfico y también sea esa fractura respecto a los regímenes hegemónicos de producción de subjetividad, la que ha hecho que en el momento en el que se ha decidido trabajar con sus obras, el diálogo que se ha establecido haya resultado problemático, ya que los esfuerzos se han depositado en la integración de sus obras y las características específicas de sus propuestas en una historia del arte cuyos discursos han venido funcionando y funcionan, a través del enfrentamiento de categorías estéticas, políticas y morales.

Es así como si entendemos a Ocaña a partir de las nociones de *cursi* u hortera, a Pazos como *Camp* o *Kitsch* o a Fina y Ribé simplemente como «mujeres artistas», lo que estamos haciendo es precisamente legitimar la periferia que ocupan estas categorías frente a la centralidad de «lo

moderno», «la vanguardia», «lo artístico» o lo universal entendido como el territorio privilegiado de actuación de lo masculino, blanco, heterosexual y eurocentrista.

Si nos cuesta trabajar con las obras de estos artistas a partir de las anteriores nociones quizá no sea porque sus producciones no funcionen, o no merezcan la atención historiográfica, sino porque esas categorías de la exclusión que muchas veces han servido como contenedores de lo exótico, lo raro o lo diferente – pero no de lo artístico – quedan obsoletas cuando nos encontramos con producciones que desbordan la normalidad y sus discursos, en todas sus facetas. Tal como advierte Preciado en la conferencia *Conceptualismos del sur*, la historiografía del arte no puede separarse de las normas sociales y de regulación de los cuerpos sino que de hecho, se articula como «una continuidad de las categorías del aparato jurídico y médico-psiquiátrico».<sup>115</sup> Es precisamente por eso que, citando textualmente a Paul «es posible que no solo haya que despatologizar el lenguaje de la medicina, sino también debemos despatologizar el de las prácticas artísticas».<sup>116</sup>

Hace años me preocupaba mucho la cuestión de qué era el arte, pero ahora mismo esa pregunta no me importa en absoluto. Ha ido siendo desplazada por otra: ¿para qué puede servir el arte? Creo que sin esta pregunta en la mente, este trabajo carece tanto de sentido como de importancia, pues lo que he ido mostrando no es una explicación exhaustiva de qué hacen los artistas o de la justificación estética o institucional de sus producciones, sino que todo lo escrito camina de la mano de extraer de cada obra, de cada *performance*, de cada gesto, su posible utilidad para el pensamiento. Quizá una utilidad de lo inútil, como diría Nuccio Ordine, pero un valor que pasa necesariamente por usar el arte, que no es lo mismo que hablar de él.

Usarlo implica posicionarse. Tomar partido y aceptar de una vez por todas que las historias son contadas mediante el uso subjetivo de la persona que escribe. Usar el arte implica no tener miedo a que se rompa el argumento. No hacerse pequeño al errar, ni pensar que se hallará una respuesta concreta, ni absoluta, ni categórica. Usar el arte, en definitiva comporta radicalmente romper con la hegemonía que lo encierra en el *white cube*, en la corrección historiográfica meticulosa o en las políticas museísticas y académicas que acaban escribiéndolo.

Mi pregunta es: ¿podemos seguir viendo *La Diligencia* sin preguntarnos desde dónde se erigen sus personajes, especialmente los femeninos? ¿Podemos seguir hablando de los rasgos marxistas de la Bauhaus sin hablar de las manifestaciones de jubilados que intentan remarcar el derecho a existir de los cuerpos viejos, arrugados, canosos, llenos de historia y vacíos de recursos? ¿Podemos seguir hablando de Greenberg sin entender desde dónde habla, para quiénes habla y a quién excluye? Podemos llenarnos la boca con los discursos de Preciado o Butler y seguir mirando con extrañez

---

<sup>115</sup> PRECIADO, 2012 (B).

<sup>116</sup> PRECIADO, 2012 (B).

y asombro a la puta transexual que se gana la vida a partir de la una de la madrugada en la Calle Robadors del Raval? ¿Podemos seguir hablando en nuestras aulas del verso libre y escalofriarnos cuando Valeria Flores en su poesía después de un punto escribe en minúscula?

Estamos gritando la necesidad de nuevos relatos. De historias que nos permitan entrar en ellas. Tener espacio, voz y apariencia.

A estas alturas pienso que quizá haya escrito todo esto en la búsqueda de otras historias con las que me pueda aliar. De otros puntos de vista que me permitan moverme con mayor soltura, estar más cómoda. Para poderme defender, en definitiva, de las normas hegemónicas que tantas veces me acobardan. Que me sirvan de brújula en los momentos más desorientados y me permitan alterar hasta algo tan sagrado como los puntos cardinales.



## Bibliografía<sup>117</sup> – Un cuerpo teórico e historiográfico –

ALIAGA, Juan Vicente & G. CORTÉS, José Miguel (2014). *DESOBEDIENCIAS. Cuerpos disidentes y espacios subvertidos en el arte en América Latina y España: 1960 – 2010*. Madrid: Egales.

BAUDRILLARD, Jean (2006). *La transparencia del mal*. Barcelona: Anagrama.

BASSAS, Assumpta (2016). *La trayectoria de tres artistas en el pasaje del conceptualismo en Cataluña: Silvia Gubern, Àngels Ribé y Enlàlia*. [Tesis Doctoral]. Barcelona: depósito digital UB.

BEDOYA, Víctor (2012). El franquismo contra los transexuales: expedientes policiales y judiciales. En OSBORNE, R., *Mujeres bajo sospecha, memoria y sexualidad 1930 – 1980* (pp.165-173). Madrid: Fundamentos.

BURGOS, Elvira (2017). La identidad como problema. Feminismos que interpelan. En MARTÍNEZ-COLLADO, A. & PANEÁ, J. *Secuencias de la experiencia, estadios de lo visible: aproximaciones al videoarte español*. (pp. 295-308). Madrid: Ed. Castilla La-Mancha, Brumaria.

BUTLER, Judith (1997). Actos performativos y construcción del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate Feminista, vol. 18*. México. 296-314. Recuperado de [http://www.debatefeminista.cieg.unam.mx/wpcontent/uploads/2016/03/articulos/018\\_14.pdf](http://www.debatefeminista.cieg.unam.mx/wpcontent/uploads/2016/03/articulos/018_14.pdf)

BUTLER, Judith (2006). Regulaciones de género. *Revista de Estudios de Género: La Ventana, vol. 3* (Núm. 23). México. 7-35. Recuperado de <http://www.redalyc.org>

BUTLER, Judith (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.

BUTLER, Judith (2009). Performatividad, precariedad y políticas sexuales. *AIBR, Revista de Antropología iberoamericana, vol. 4* (Núm. 3). Madrid. 321-335. Recuperado de [www.aibr.org](http://www.aibr.org)

CREUS, Maia (2012). Fina Miralles, el cos de l'artista en l'art. *Quadern de les idees, les arts i les lletres*. (Núm. 185). Barcelona. 20-23.

CREUS, Maia (2013). Matances. Poder i subjectivitat. Una lectura visual de l'arxiu de Fina Miralles. En *Quadern de les idees, les arts i les lletres* (Núm. 189). Barcelona. 47-49.

DE LA VILLA, Rocío (2017). Iris violeta. Identidades: feminismos y experiencias de género en la videocriación en España. En MARTÍNEZ-COLLADO, A. & PANEÁ, J. *Secuencias de la experiencia, estadios de lo visible: aproximaciones al videoarte español*. (pp. 221-242). Madrid: Ed. Castilla La-Mancha, Brumaria.

GARBAYO, Maite (2016). *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*. Bilbao: Consonni.

GARCÍA LORCA, Federico (2017). *Bodas de sangre*. Barcelona: Debolsillo. (Primera edición, 1936)

---

<sup>117</sup> A lo largo de la citación bibliográfica aparecerá en todas las referencias el nombre completo del autor o autora, en lugar de su inicial, evitando así caer en el falso imaginario del universal masculino.

- GRANDAS, Teresa; LLENA, Antoni; MARÍ, Bartomeu & SOLOMON-GODEAU, Abigail (2011). *En el laberint. Àngels Ribé (1969 – 1984)*. Barcelona: MACBA
- GRANDAS, Teresa (2011). La poética de la resistencia. En GRANDAS, T., et al., *En el laberint. Àngels Ribé (1969 – 1984)* (pp.139-156). Barcelona: MACBA
- G. ROMERO, Pedro (2011). Ocaña: el ángel de la histeria. En G. ROMERO, P. (Ed.) *Ocaña, 1973 – 1983: Acciones, Actuaciones, Activismo*. (pp. 12-72). Barcelona: Polígrafa.
- G. ROMERO, Pedro; PEDRALS, Pere & SÁNCHEZ, Ignacio (2011). Ocaña 1973 – 1983: acciones, actuaciones, activismo. En G. ROMERO, P. (Ed.) *Ocaña, 1973 – 1983: Acciones, Actuaciones, Activismo*. (pp. 210-386). Barcelona: Polígrafa.
- HERNÁNDEZ, Fernando (2011). Alberto Cardín sobre Ocaña. Introducción y selección. En G. ROMERO, P. (Ed.) *Ocaña, 1973 – 1983: Acciones, Actuaciones, Activismo*. (pp. 172-198). Barcelona: Polígrafa.
- HURTADO, Agustí; LOZANO, Rosend; BASSAS, Assumpta & PARCERISAS, Pilar (2001). *Fina Miralles: de les idees a la vida*. Sabadell: Museu d'art de Sabadell.
- LLENA, Antoni (2011). Un instante en el tiempo de la eternidad. En GRANDAS, T., et al., *En el laberint. Àngels Ribé (1969 – 1984)* (pp.167-176). Barcelona: MACBA
- MARTÍN, Luisgé (2016). *El amor del revés*. Barcelona: Anagrama.
- MARTÍNEZ-COLLADO, Ana & PANEA, José Luis (2017). *Secuencias de la experiencia, estadios de lo visible: aproximaciones al videoarte español*. Madrid: Ed. Castilla La-Mancha, Brumaria.
- MÉRIDA, Rafael M. (2016). *Transbarcelonas. Cultura, género y sexualidad en la España del siglo XX*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- MIRALLES, Fina (2008) *Testament vital*. Sabadell: Edicions de Gràfc Set.
- NOCHLIN, Linda & HARRIS, Ann (1976). *Women Artist: 1550 – 1950*. Los Ángeles: Los Ángeles County Museum of Art.
- OSBORNE, Raquel (2012). *Mujeres bajo sospecha , memoria y sexualidad 1930 – 1980* (3ª edición). Madrid: Fundamentos.
- PARCERISAS, Pilar (2007). *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España 1964-1980*. Madrid: Akal.
- PERAN, Martí (2007). Pazos sense treva. En VV.AA. *Carlos Pazos. No em diguis res*. Actar – MACBA, Barcelona: 209 - 224
- PLATERO, R. Lucas (2015). *Por un chato de vino. Historias de travestismo y masculinidad femenina*. Barcelona: Ed. Bellaterra.
- POL I RIGAU, Marta (2012). *Anàlisi de l'obra plàsticovisual i poèticotextual de Fina Miralles: l'arbre com a reflex de la seva cosmologia*. [Tesis Doctoral] Barcelona: UAB.
- PRECIADO, Paul (2012). La Ocaña que merecemos: Conceptualismos, subalternidad y políticas performativas. En G. ROMERO, P. (Ed.) *Ocaña, 1973 – 1983: Acciones, Actuaciones, Activismo*. (pp. 72-169). Barcelona: Polígrafa.
- RICH, Adrienne (1986). *Antología poética*. Madrid: Visor.

RIVERA MARTORELL, Sara (2012). El arte feminista y su exhibición: la musealización de un conflicto. El caso del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. *Biblid*. Núm. 5. 106-120 Recuperado de <http://www.encrucijadas.org/index.php/ojs/article/view/68>

ROMA, Valentín (2017). *El enfermero de Lenin*. Barcelona: Periférica.

SÁNCHEZ, Yvette (2007). Batman entre les papallones. Art col·leccionista o el risc de transgredir l'ordre. En VV.AA. *Carlos Pazos. No em diguis res*. Actar – MACBA, Barcelona: 257 – 277

SOLOMON – GODEAU, Abigail (2011). Conceptualismo incongruente: Àngels Ribé en un marco de género. En GRANDAS, T., et al., *En el laberint. Àngels Ribé (1969 – 1984)* (pp.157-166). Barcelona: MACBA

SONTAG, Susan (2012). *Renacida. Diarios tempranos 1947 – 1964*. Barcelona: Debolsillo.

TORRAS, Meri (2007). *Cuerpo e identidad. Estudios de género y sexualidad (I)*. Barcelona: Edicions UAB.

VILARÓS, Teresa M. (2005). Banalidad y biopolítica: la Transición española y el nuevo orden del mundo. en *Desacuerdos 2. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. (pp.29-56).Barcelona: Arteleku, MACBA, MNCARS, UNIA.

VILLAPLANA, Virginia (2017). [After-image]. Documentalidad, activismos digitales y narrativas de la memoria. Haciendo prácticas visuales feministas queer sobre emocionalidad, estudios culturales y comunicación en red. En MARTÍNEZ-COLLADO, A. & PANEJA, J. *Secuencias de la experiencia, estadios de lo visible: aproximaciones al videoarte español*. (pp. 247-269). Madrid: Ed. Castilla La-Mancha, Brumaria.

VV.AA. (1993). *Carlos Pazos. Un elefante en el limbo*. Barcelona: Santa Mònica.

VV.AA. (2007). *Carlos Pazos. No em diguis res*. Barcelona: Actar, MACBA.

## Recursos audiovisuales

BUTLER, Judith (16 de Septiembre de 2015). *Cuerpos que todavía importan* [En línea]. Universidad Tres de Febrero, Argentina. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=-UP5xHhz17s&feature=share>

CREUS, Maia; MARTINS, Inés & DÍAZ, Tamara (2013). *Matances*. [En Línea]. Prod. ESDi, Fundació Arts, Museu d'Art de Sabadell. Disponible en <https://player.vimeo.com/video/82548778>

PONS, Ventura (1978). *Ocaña. Retrat intermitent*. Prod. Procesa Teide P.C. & Producciones zeta.

PRECIADO, Paul (19 de Noviembre de 2012). *Conceptualismos del sur. Ocaña y la historiografía española*. [En Línea] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=2XGqxZhRqZs>

*Anexo – Un cuerpo de memoria fotográfica –*



Fig. 1. *Sin título* [Ángel en las Ramblas] Marzo de 1973, Barcelona. Anónimo. La rosa del Vietnam.



Fig. 2. *Sin título* [Ocaña, Camilo y Nazario en las Ramblas] Abril de 1973 – Diciembre de 1980, Barcelona. Ventura Pons. La rosa del Vietnam.



Fig. 3. *Sin título* [Jornadas Libertarias] 22 – 25 de julio de 1977, Barcelona. Anónimo. La rosa del Vietnam.



Fig. 4. *Sin título* [Primera manifestación del FAGC] 25 de Junio de 1977, Barcelona. Anónimo. El País.



Fig. 5. *Sin título* [Primera manifestación del FAGC] 25 de Junio de 1977, Barcelona. Colita. MNCARS.



Fig. 6. *Sin título* [La detención] 1978, Barcelona. José Pérez Ocaña. La rosa del Vietnam (Col. Luisa Pérez Ocaña).



Fig. 7. *Sin título* [Un poco de Andalucía] 1977, Sala Mec – Mec, Barcelona. Anónimo. La Rosa del Vietnam.



Fig. 8. *Sin título* [El traslado] 1978 o anterior, Barcelona. Anónimo. La rosa del Vietnam.



Fig. 9. *Sin título* [La Primavera] 1982, Capella de la Caritat, Barcelona. Anónimo. La rosa del Vietnam.





Fig. 10. *Sin título* [Manolas] 1981 - 1982, Sevilla. José Pérez Ocaña. La rosa del Vietnam (Col. Luisa Pérez Ocaña).



Fig. 11. *Voy a hacer de mí una estrella* 1975, Barcelona. Carlos Pazos. MACBA.



Fig. 12. *En la intimidad* 1977, Barcelona. Carlos Pazos. MACBA.



Fig. 13. *Untitled Film Stills* 1977 - 1980, Nueva York. Cindy Sherman. MoMA.



Fig. 14. *The Floor of Fame* 1978, París. Carlos Pazos. MACBA



Fig. 15. *Intersecció d'onada* [Interseccions]1969, Barcelona. Àngels Ribé. MACBA.



Fig. 16. *Tres punts #2* [Tres punts]1972, Barcelona. Àngels Ribé. MACBA.

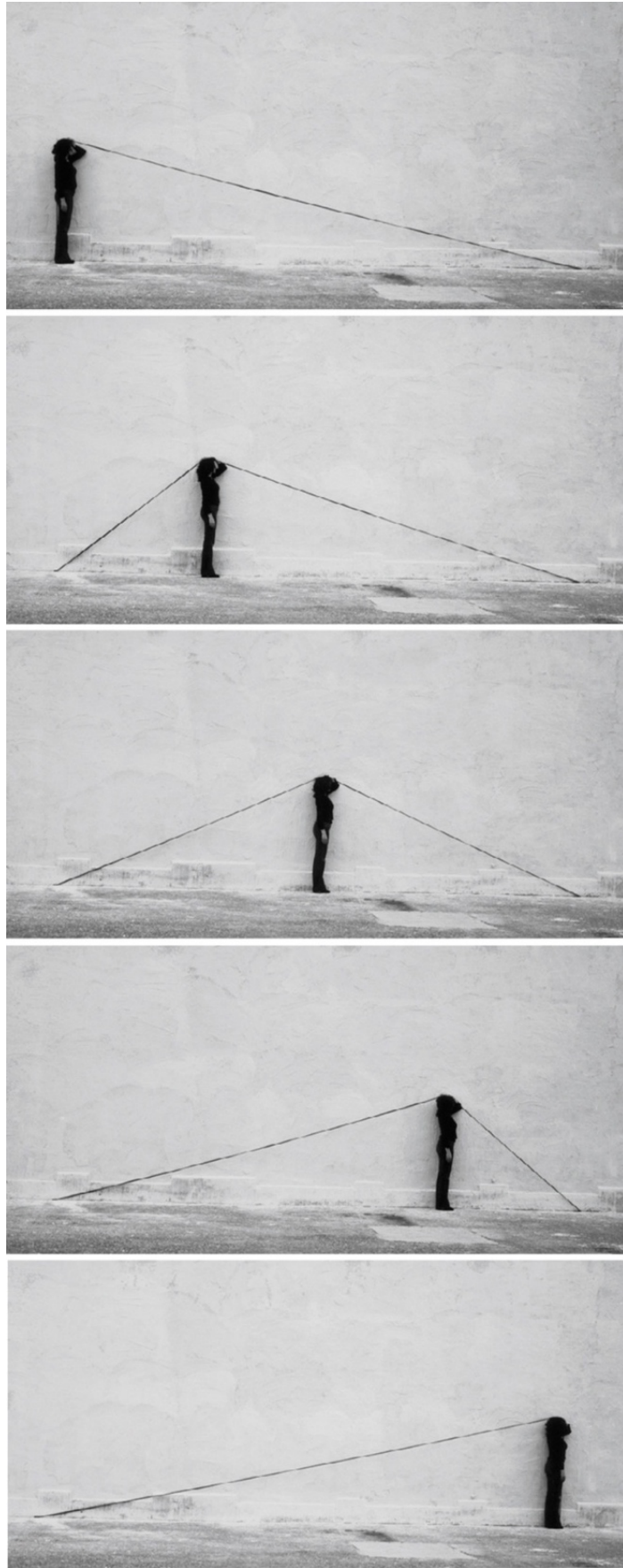


Fig. 17. *Three points #3* [Tres punts]1973, Chicago. Àngels Ribé. MACBA



Fig. 18. *Invisible Geometry #3* 1973, Chicago. Ángeles Ribé. MACBA

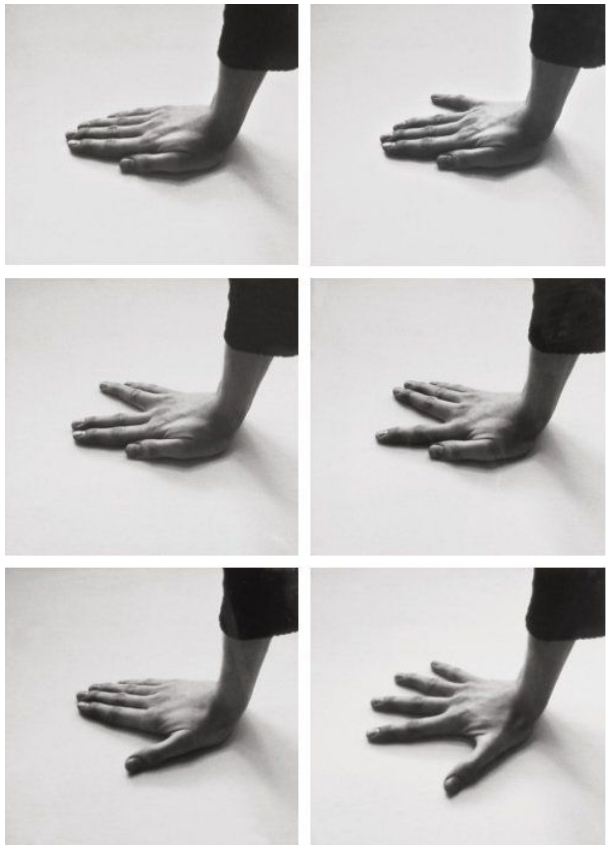


Fig. 19. *Six Possibilities of Occupying a Given Space* 1973, Chicago. Ángeles Ribé. MACBA



Fig. 20. *Le mie parole, e tu?* 1971 – 1972, Ketty La Roca



Fig. 21. *Counting my fingers* [Works to be destroyed] 1977, Nueva York. Àngels Ribé. Cortesía de la artista.



Fig. 22. *Can't go home* 1977, Nueva York. Àngels Ribé. MACBA.



Fig. 23. *Amagueu les nines que passen els lladres* 1978, Barcelona. Àngels Ribé. Cortesia de la artista





Fig. 24. *Standard* 1976, Barcelona. Fina Miralles. Web de la artista.

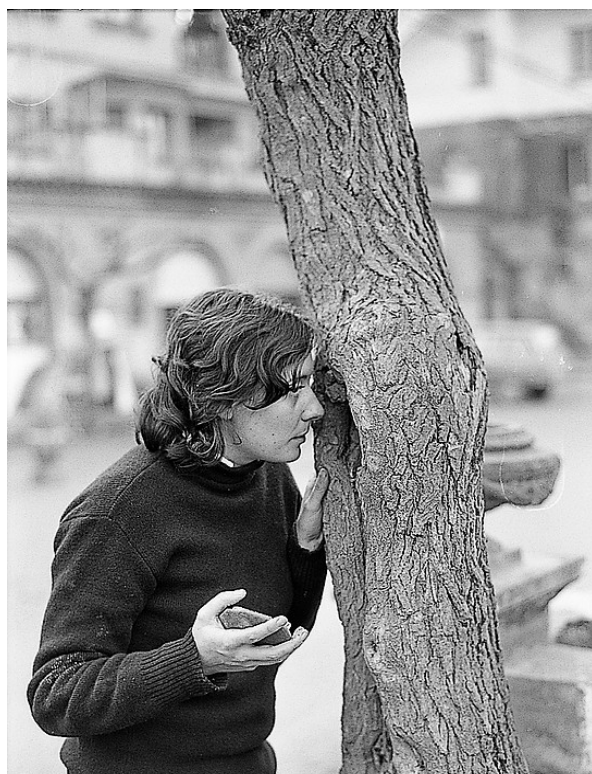


Fig. 25. *Paraules a l'arbre* [Valors del Costumari Català en les Arts Plàstiques] 1975, La Floresta. Fina Miralles. Web de la artista.



Fig. 26. *Dona-arbre* [Translacions] 1973, Sant Llorenç de Munt. Fina Miralles. MNCARS.



Fig. 27. *Petjades* [En la ciudad] 1976, Barcelona. Eugeni Bonet. Web de la artista.



Fig. 28. *Emmascarats*  
1976, Esparraguera. Fina  
Miralles. Web de la artista.

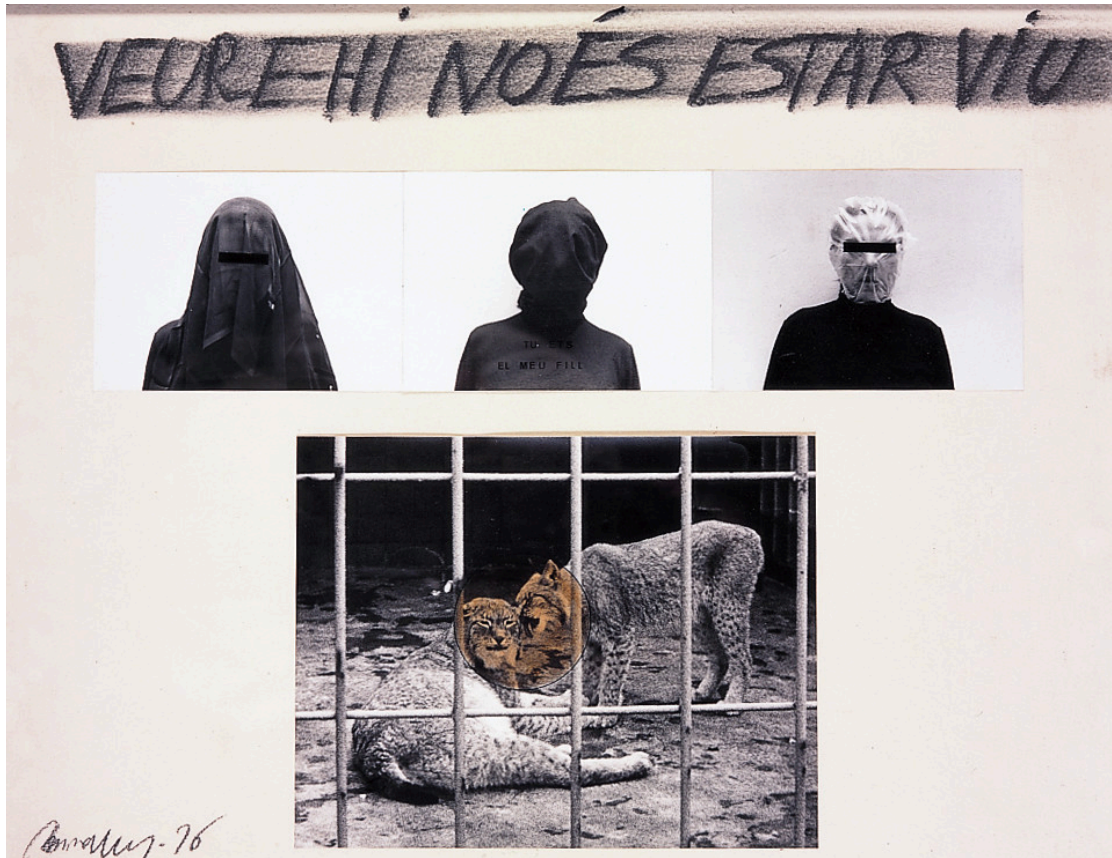


Fig. 29. *Veure-hi no és estar viu* [Matances] 1976 - 1977, Barcelona. Fina Miralles. Web de la artista.



Fig. 30. *Per l'impunitat de la por* [Matances] 1976 - 1977, Barcelona. Fina Miralles. Web de la artista.