

RESSENYES

Assumpta Bassas Vila

En el laberint. Àngels Ribé 1969-1984, 15 octubre - 23 julio, MACBA, 2011-12

Eulàlia Grau. Mai no he pintat àngels daurats, 8 febrero - 30 junio, MACBA, 2013

re.act.feminism #2, 16 noviembre, 2012 - 17 febrero, 2013, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona

Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010, 24 junio, 2012- 24 febrero 2013, MUSAC, León

Durante estos días de primavera he leído sobre Lucy R. Lippard,¹ una figura interesante tanto para quien estudia historia de la crítica y el comisariado de exposiciones como para quien está interesada en profundizar en el legado de una mujer que se dejó transformar por la revolución feminista, vivida en primera persona en la escena del arte de los 70 en Estados Unidos. Lippard se formó en el marco académico, a finales de los 50, e inició su trayectoria como crítica a mediados de los 60, alineando su creatividad y escritura con las prácticas artísticas del *land-art* y conceptuales que proponían desplazamientos radicales de los cánones modernistas greenbergianos. Poco después, fue pionera en demostrar que el amor al arte desemboca en activismo, no tanto en las calles, gritando contra el exclusivismo de los museos, sino sobre todo haciendo posible que las personas puedan ver arte “más allá de la institución”, en espacios y con la gente que dialoga en primera persona, haciendo del encuentro una experiencia donde compartir la inteligencia, la belleza y la riqueza espiritual humana sexuada, dispar y diversa.

Sin embargo, como ella misma cuenta, cuando allá por el año 1970 apostó por dedicar todos sus talentos al estudio y difusión de la obra de las artistas mujeres contemporáneas, se encontró viviendo una cierta contradicción, lo que ella llamó una “regresión”. Las artistas querían participar no solo en las propuestas experimentales y alternativas sino que aspiraban a entrar y tener un lugar en el circuito comercial y museístico del arte y esperaban que ella

las ayudara. Curiosamente también en el año 1970, otra crítica de arte, la italiana Carla Lonzi, vivió en carne propia una contradicción similar. En la escena europea del arte de vanguardia, la práctica de la crítica de arte exigía el ejercicio del poder y una indiferencia absoluta del cuidado de las relaciones humanas. Cuando Lonzi se dio cuenta de esta demanda y del precio que debía pagar por ella en su propia vida, decidió no participar más en el sistema del arte. Su siguiente paso es bien conocido: fundó el grupo *Rivolta Femminile* e impulsó prácticas políticas de la diferencia. Lippard, orientada por su feminismo de corte socialista, optó en cambio por dedicar la autoridad ganada en el plano de lo social a hacer posible que las obras de las artistas circularan en los espacios del *mainstream*. Paralelamente, se involucró también en iniciativas colectivas con otras feministas para crear circuitos artísticos autónomos de mujeres y desarrolló sus conocidos argumentos sobre la diferencia femenina en el arte.

No me interesa descifrar cuál fue la mejor opción. Con los años he aprendido que la libertad femenina se da siempre en circunstancias singulares y no configura modelos. Sin embargo, sí me interesa profundizar en la similar contradicción respecto al sistema del arte que las dos críticas de arte sintieron y expresaron, porque es algo que yo también vivo cuando contemplo las obras de las artistas en los museos de arte reconocidos o cuando, como curadora y crítica de arte llevo proyectos de exposición de artistas que me inspiran a los despachos de las instituciones, deseando que los expongan. Me empuja el deseo de ver sus trabajos en buenas condiciones y de contar con una buena difusión que pueda llevar a muchas y muchos a disfrutar de encuentros fructíferos con sus obras. Y, sin embargo, reconozco que no puedo dejar de ver en los museos “el menos” tan grande que a menudo nos restan como peaje. Si propongo considerar aquí brevemente esta experiencia, mi intención no es encontrar nuevas estrategias para sortear de una vez por todas el profundo malestar de las mujeres

en la cultura institucional. Me interesa saber si el situar esta contradicción en un contexto actual y concreto nos podría traer algún fruto político hoy.

He visitado las exposiciones monográficas de “recuperación” del trabajo conceptualista de Àngels Ribé i Eulàlia en el MACBA de Barcelona al cuidado de Teresa Grandas, coordinadora de exposiciones del museo. Se trata de la primera vez que estas artistas han tenido la posibilidad de desplegar su trabajo de los años 70 en un museo de arte contemporáneo. Estas exposiciones se sitúan en la cola del programa que el museo empezó hace años con más pasión y recursos, sobre las prácticas conceptuales en Cataluña. El reconocimiento social de la singularidad de las aportaciones de estas artistas merece una celebración y en este sentido ha sido un placer disfrutar individualmente y también con mis estudiantes de una aproximación directa a las obras, muy bien instaladas. Unos trabajos que solo conocían quienes los vieron en sus emplazamientos originarios o bien quienes habíamos hecho investigación para la tesis doctoral con las artistas (incluso en este caso, solo conocíamos por descripción oral o foto algunas de estas obras reconstruidas para la exposición, dado que muchas eran efímeras -*performances*, instalaciones, audios, carteles y publicaciones en medios que han desaparecido, videos que se habían perdido, etc.).

Entonces, ¿qué es lo que me produce malestar? Estas exposiciones me pesan porque creo que, hoy en día, estamos en disposición de generar contextos de sentido mucho más ricos que el que nos ha ofrecido el museo. En estas exposiciones, la diferencia de ser mujer, sus conflictos y sus aportaciones sustanciales en los años 60 y 70 se quedan en un ángulo ciego. En el museo funciona la “disciplina de la igualdad” que produce un contexto des-sexuado y por tanto, desnutrido, donde las obras de las mujeres se quedan, diría, descorazonadas, y nuestras miradas desviadas hacia cuestiones retóricas que las

despistan o confunden. En este caso, el color blanco del museo sella secretamente una consigna ideológica: no pensar el arte en relación con la vida y, aún menos, ¡sexuar la historia! Eso sí, mucho feminismo en el MACBA, aunque no corresponda con la genealogía artística de estas trayectorias, como si el feminismo fuera en este momento la sal de moda para aliñar el mismo plato de siempre. El problema es que sabe salado.

La dedicación y el coste emocional que tienen estas exposiciones para sus protagonistas -“me interesa la memoria en relación con la vida”, me dijo una vez Àngels Ribé- merecerían un nivel de trabajo más delicado. Estas exposiciones eran una ocasión preciosa para hacerlo: generar espacios de diálogo en relación con las estudiosas universitarias, otras artistas, las comunidades de mujeres, locales y de más allá de las fronteras, que llevan años trabajando con las memorias de las mujeres que se lanzaron a poner en práctica la libertad ganada en el periodo de transición política pero también en lo personal y en la política sexual. Se trataba sencillamente de propiciar unas relaciones de trabajo más allá del ejercicio del poder cultural que apostaran realmente por poner las bases de modos de hacer y entender el conocimiento y el papel del museo en el siglo XXI (eso sí sería entender lo que el feminismo trae a la cultura mixta). El MACBA habla de todas estas novedades en los múltiples foros y cursos que organiza pero vive, como tantas instituciones masculinas, disociado entre lo que vocea (“discurso”) y lo que hace.

Hemos vivido una posibilidad de trabajar en entornos colaborativos de aprendizaje con motivo de la exposición/ archivo *re-act.feminism* que aterrizó en la Fundación Tàpies de Barcelona, después de originarse en el Centro Cultural Montehermoso (Vitoria-Gasteiz,² y viajar por Gdansk, Zagreb, Roskilde, Tallin, para acabar, este verano de 2013 en Berlín, nutrida con las nuevas incorporaciones que iba adquiriendo a lo largo de su periplo. Durante unos meses, tuvimos a disposición una selección de videos y

fotografías de *performances* y acciones de mujeres artistas, de varios países y regiones del mundo, algunas surgidas en contextos feministas, principalmente en los 60 y 70, pero también material de las llamadas “*performances* de género” y de las *queer*, obras seleccionadas por las curadoras alemanas, Bettina Knaup y Beatrice Ellen Stammer, con su equipo de producción.³ Los materiales –en varias cajas de madera transportables y utilizables como escritorio, dispositivo de visionado y almacén– eran consultables *in situ*, en la planta baja del museo, en un espacio habitado, cómodo y útil para visionarlos en zapatillas. Contábamos también con unas “anfitrionas”, cuatro mujeres jóvenes que conocían el archivo y orientaban a quien lo pedía (creo que la palabra “anfitriona” es muy acertada). La mediación femenina de Laurence Rassel, directora de la Fundación, en relación con su equipo, especialmente con Linda Valdés, es fundamental para entender que pudiera darse este movimiento subterráneo en la institución (todo pasaba en la planta baja).

Y pudieron pasar cosas porque se generó confianza, habilitando un espacio polivalente para desarrollar actividades de investigación y educación que activaran y desarrollaran el propio archivo. Aunque faltó decisión para que éstas contribuyeran –al menos visualmente– a entenderse como parte de la institución (se habilitó un blog aparte pero no era fácilmente localizable en la *web* del museo). Desde Duoda, invitadas por la *9ena Trobada internacional de dones artistes d'art d'acció i performance* coordinada por Denys Blacker, presentamos el DVD *Heloïse*, elaborado por Marta Vergonyós y Anna Sanmartí.⁴ Un documental que habíamos podido producir gracias a la colaboración de *Las Esferas de la Relación* de Duoda y del ICD, y que hoy puede visionarse en parte en la *web*.⁵

Asimismo, la directora de la Tàpies impulsó un programa de actividades en colaboración con otras instituciones de la ciudad, y contó con algunas redes de mujeres en la cultura, por ejemplo, con *La Bonne, Centre de cultura de*

dones Francesca Bonnemaison. Como profesora me sumé a la iniciativa y nuestras/os estudiantes de la Facultad de Bellas Artes acudieron a las salas de “La Bonne” y de “La Tàpies” con curiosidad a ver en directo las performances de Esther Ferrer, aprendiendo de la combinación de sencillez, sabia humildad y fuerza femenina que caracterizan a esta artista vasca pionera de la performance y afincada en París. Desde la recién creada asignatura *Estudis de Performance* de la Facultad de Bellas Artes realizamos algunas clases en el espacio de la exposición y completamos las acciones de final de curso con una sesión que llamamos “*Feed-back!*”, a la que invitamos a algunas mujeres del grupo de *performance* Theta de La Bonne (Silvia Antolín y los alumnos de Judith Vidiella). Fue una experiencia interesante pues sentíamos que transformábamos el museo en una extensión más de las aulas universitarias, una posibilidad que debería convertirse en una vocación para estas instituciones culturales confundidas hoy en sus funciones por las exigencias del *marketing* cultural. La fórmula de acoger actividades externas generadas por colectivos o personas está de moda en varias instituciones. Se basa en un principio interesante -la descentralización del poder de la institución y el deseo de hacer del museo una comunidad de aprendizaje autorizando a las audiencias como maestras- pero contiene también el riesgo de convertirse en una relación utilitaria en tiempos de crisis económica y de crisis de públicos si no se hace una práctica real y concreta desde la política de las mujeres.

Otro ejemplo de ciertos movimientos donde noto que circula autoridad femenina en el mundo del arte ha sido la exposición *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. Una muestra que se ha atrevido por primera vez a mostrar como laten las obras de arte en relación con la vida, como se despliega en el arte la fuerza necesaria de la política de las mujeres y como se da en cada momento, a veces en colectivo, otras de dos en dos o en el estudio. Ha sido especialmente emocionante para mí ver obras pictóricas y poéticas de Mari Chordà, en relación con la

mítica experiencia del Bar-Librería y las ediciones laSal, las ilustraciones de Montse Clavé y de Núria Pompeia para las publicaciones feministas de los 70. ¡Qué diferente es ver obras de Fina Miralles, de Eulàlia o la impresionante instalación visual *Reprise* de Eugènia Balcells, reconstruida para la exposición, en este contexto de creatividad femenina desbordante y diversa, en vez de en los muros asépticos del conceptualismo museal! También disfruté al ver de nuevo la serie *Cartas a la madre* de Elena del Rivero, una obra de los 90, clave para la política de lo simbólico. E hice algunos descubrimientos de artistas que no conocía o había visto poca obra.

Aunque seguramente cada una hubiera estructurado de manera diferente esta exposición, el trabajo de investigación hecho por Patricia Mayayo y Juan Vicente Aliaga, cocuradores me parece una práctica muy valiosa. La exposición está basada en un planteamiento de consenso entre ellos dos que desarrolla líneas de trabajo individual, pero a la vez ha buscado incorporar la investigación hecha desde hace unos años (desde puntos de partida historiográficos muy diversos) y de impulsar la de las más jóvenes.

La exposición incluyó un ciclo de cine y el trabajo de grupos feministas actuales de Castilla-León y Galicia a través de la obra de las artistas, Anxela Caramés, Carme Nogueira y Uqui Permui. Se trató también de un archivo móvil, “Contenedores de feminismos”,⁶ una más de las interesantes experiencias participativas que ha impulsado de manera ejemplar durante estos años el MUSAC. Es un hecho muy triste que esta exposición no haya encontrado otro museo en toda España que la acogiera. La publicación que desde el inicio se pensó como una prolongación de la investigación realizada (y no un catálogo),⁷ ha salido un poco tarde, sin las imágenes propuestas y con las otras de muy mala calidad, por causa de los problemas con la gestión de los derechos de imagen, según tengo entendido. Se puede seguir viendo el archivo de las piezas expuestas

en la *web* del museo así como las ponencias del Seminario que se hizo en dos días en colaboración entre el MNCARS de Madrid y el MUSAC de León.⁸

Creo que en el mundo del arte, las mujeres vivimos con contradicciones en las que vale la pena detenerse, para que no se queden como ángulos ciegos y nos dejen sin paredes maestras, las que se afianzan en el simbólico materno, donde definitivamente queremos que las obras de las artistas luzcan con todos sus brillos, matices y preguntas.

notas:

¹ Cornelia Butler *et al*, *From Conceptualism to Feminism. Lucy Lippard's Numbers Shows 1969-74*, Londres: Afterall Books, 2012.

² El Centro Cultural Monthermoso durante la dirección de Xabier Arikastaín, Arakis, (2007-2011) fue un referente fundamental de compromiso con las mujeres y el feminismo, gracias a la programación de exposiciones y foros de investigación.

³ Para información detallada, consultar el dossier de prensa en: <<http://www.fundaciotapies.org/site/spip.php?article7549>>.

⁴ La presentación estuvo al cuidado de Remei Arnaus, María-Milagros Rivera Garretas, Marta Vergonyós y Assumpta Bassas y después de visionar el documental tuvo lugar un turno de palabras con la audiencia.

⁵ Una parte del DVD puede verse actualmente colgada en: <<http://vimeo.com/54046739>>.

⁶ Consultada el 15 de junio de 2013, <<http://deacmusac.es/contenedor-de-feminismos-9>>.

⁷ Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo (eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, Madrid: This Side Up, 2013.

⁸ Consultada el día 15 de junio de 2013, <<http://www.musac.es/#exposiciones/expo?id=6206>> y el seminario, <<http://www.museoreinasofia.es/actividades/torno-genealogias-feministas-arte-espanol-1960-2010>>.

Soy admiradora de la obra de Mar Arza desde que la conocí hace unos diez años como artista invitada a la Colección de Arte y Punto de Investigación *La Relación* de Duoda,¹ y me han gustado siempre mucho las piezas de las exposiciones tuyas que he visto. Pero nunca antes, antes de ver la titulada *Llibre de revelacions* el 24 de marzo de 2013, había recibido en una sola muestra la expresión de una alegoría completa, una alegoría completa visual y carnal, carnal en el sentido de que interviene por los ojos en las entrañas de quien mira, cambiándole células y humores, a la espera de que quien mira sepa pensar y decir con sus propias palabras en qué consiste lo que ha captado y sentido.

La alegoría del *Llibre de revelacions* está hecha con piezas antiguas y nuevas de Mar Arza, colocadas en orden por ella (creo) y, sobre todo, por las curadoras de la exposición, Assumpta Bassas y Joana Masó. De la secuencia quebrada de piezas y efectos obtenida, sale la raya implícita de un camino o método de expresión del pensamiento femenino libre de nuestro tiempo, ese pensamiento que ni él ni las vivencias que, sin perder su vínculo natal con la experiencia, lleva a la lengua materna, caben en el paradigma común de lo social, no porque este paradigma no sea bueno sino porque le falta divino y, en cuanto tal, a una mujer libre se le queda pequeño.

La alegoría consiste en decir otra cosa con otra cosa. La alegoría, ha escrito Luisa Muraro, “esconde [...] haciendo así de lo visible el velo y la figura de lo invisible. O sea que convierte el significado literal en escondite de otra cosa”.² Como hacen, por ejemplo, muchas coplas populares, en especial las que tratan del amor de las mujeres. Entre ellas, esta, muy conocida y cantada:³

“En Sevilla hay una casa, / y en la casa una ventana / y

en la ventana una niña / que las rosas envidiaban. / Por la
 noche, con la luna, / en el río se miraba. / ¡Ay corasón, / qué
 bonita es mi novia! / ¡Ay corasón, asomá a la ventana / ¡Ay!
 ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay! / no te mires en el río. / ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay!
 / que me hases padésé, / porque tengo, niña, selos d'él. /
 Quiéreme tú. / ¡Ay! quiéreme tú bien mío. / Quiéreme tú, /
 niña de mi corazón. / Matarile, rile, rilerón. / De la feria de
 Sevilla / él le trajo una alianza, / gargantillas de corales / y
 unos sarsillos de plata. / Y paresía una reina / asomada a la
 ventana. / ¡Ay corasón, / le desía su novio! / ¡Ay corasón, al
 mirarla tan guapa! ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay! no te mires en el río
 / ¡Ay! ¡Ay ¡Ay! ¡Ay! / que me hases padésé, / porque tengo,
 niña, selos d'él. / Quiéreme tú / ¡Ay! quiéreme tú bien mío.
 / Quiéreme tú, / niña de mi corazón. / Matarile, rile, rilerón.
 / Una noche de verano / cuando la luna asomaba, / vino a
 buscarla su novio / y no estaba en la ventana, / que la vio
 muerta en el río / y que el agua la llevaba. / ¡Ay corasón, /
 paresía una rosa! ¡Ay corasón, / una rosa muy blanca! ¡Ay!
 ¡Ay! ¡Ay! / cómo se la lleva el río. / ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay! ¡Ay! /
 lástima de mi queré. / Con rasón tenía selos d'él. / ¡Ay qué
 doló, / qué dolor del amor mío! / ¡Ay qué doló, / mare de mi
 corasón! / Matarile, rile, rilerón.”

Esta alegoría cuenta, a primera vista pero dejando una duda
 que impulsa a seguir pensando sin querer, la pena de un
 enamorado cuya amada, como le pasó a Narciso sin que
 se sepa por qué, se ahoga contemplando su propia belleza
 en flor reflejada en el río. Cuando el enigma de la alegoría
 se deja (y se deja a quien suelta la voluntad y observa su
 experiencia, no al comentarista de textos), enseña la pena
 del enamorado que ve a su amada perdida en el *speculum*
 de su semejanta, de su agua, como rosa ya no roja sino,
 ahora, blanca, “muy blanca” según la copla: el estribillo
 “Matarile, rile, rile...” dando al pensamiento tiempo de
 transformación, de caída.

Diciendo otra cosa con otra cosa, la alegoría transporta a
 quien, de pronto, la entiende, dos estadios más allá de su
 propio pensamiento. Esto es lo que hizo conmigo el *Llibre*

de *revelacions* de Mar Arza, sin que esto signifique, claro, que no diga y haga otras muchas cosas.

La exposición empieza con varias piezas de la serie “*entrelíneas*”, piezas en papel muy bellas que llevan a sentir y pensar en las muchas cosas que un texto evoca y provoca, sin decirlas, en quien lo lee. Es el misterio que sostiene el amor a la lectura y al libro, un misterio que Mar Arza ha explorado durante años en muchas instalaciones en las que parecía preguntarse una y otra vez ¿qué queda cuando recorto líneas y palabras de una página? ¿Dónde empieza lo esencial?

En la exposición *Llibre de revelacions* siguen luego, colocadas hacia la mano derecha de quien anda entre las piezas, una serie de cuchillos de porcelana. Los cuchillos, preciosos, llevan incisiones en el filo que son sílabas y palabras. Les siguen dos grandes cuchillos de mármol blanco con vetas grises, también estos con incisiones en el filo, quizás de palabras sueltas enteras. Parece que Mar encontró en casa de su abuela un cuchillo grande de pan, todo de una pieza, y este vínculo inesperado con su personal genealogía materna o Trinidad femenina (la abuela, la madre, la hija),⁴ le desató la inspiración, poniéndola manos a la obra. A estos cuchillos les siguen otros, de cobre pulido, con incisiones en el filo de versos de la artista.

Finalmente, en la gran pared del fondo de la Sala Mirador del Museo, hay cuatro grandes piezas, nuevas y bellísimas, de papel blanco de algodón y lino hecho a mano en el Molino de Capellades. Estas cuatro piezas se llaman [*Incís*], [*Inciso*]. El primer [*Inciso*] es un triángulo negro, muy alargado y apuntado hacia arriba, de cuya base estrechísima sale, suelta y ondeando, una larga tira de papel cuidadosamente escrita. En el segundo [*Inciso*] hay cinco escenas semejantes a esta, en el tercero dos, y en el cuarto una, como en el primero. Un “inciso”, como muestran visualmente los corchetes, es una “oración intercalada en otra, la cual se escribe entre comas o entre paréntesis”.⁵

“Inciso” es una palabra que deriva del latín “*incisus*”, participio perfecto de “*incidere*”, verbo a su vez derivado de “*in*” (“*en*” o “*dentro de*”) y de “*caedere*” (“*cortar*”, “*tallar*”, “*escoplear*”).

Todo va, pues, aparentemente, de cortar: entre líneas, cuchillos, incisos. Pero ¿qué más? ¿Dónde está el placer de la visión, de la apoteosis del sentido?

El primer nivel o primera escena de la alegoría, nivel y escena que casi siempre son descendentes, al interior, al fondo del alma, del sexo, de los infiernos, etc., es el del *entrelíneas*. Es un corte con las líneas de encima y de debajo, un corte con lo ya dicho y escrito, con el canon o medida vigentes, explorando sus intersticios, intersticios muy interesantes pero que siguen teniendo como referente último las antinomias del pensamiento, la binariedad del tipo arriba/abajo que fundamenta el racionalismo fálico, sea griego clásico, europeo escolástico u occidental moderno y postmoderno.

El segundo nivel o segunda escena la traen los cuchillos que, en las dos piezas de mármol, son machetes y son blancos. Aquí el corte es otro, es el de la abuela y el pan, es decir, es el corte de la necesidad y del origen, y es también el de la inmaculada, la mujer que sale ilesa, purísima, de lo que sea: de las aguas del mar (Neptuno y su tridente) en primavera (Afrodita), de la maternidad (María de Nazaret), del conocimiento universitario de los siglos XX y XXI (la Heloïse de Elena del Rivero)...⁶ Mar Arza evoca ahora, pienso, el corte de la diferencia sexual, el corte que da en la realidad una mujer cuando elige serlo, el corte que reabre el paso a la genealogía femenina y materna, enterrada bajo los discursos y naufragios del poder social o interceptada por ellos. Los cuchillos de mármol, enfrentados por el filo, forman un labrys, un labrys que expresa y corta, siendo el labrys la doble hacha de la religión femenina de la cultura minoica en Creta, nunca olvidada por el inconsciente colectivo mediterráneo, europeo y occidental.

La tercera escena o nivel es el [*Inciso*], la oración intercalada. La oración intercalada que es el inciso, indica, en tanto que oración gramatical, es decir, de palabras con sintaxis, el advenimiento de lo simbólico en una criatura humana, criatura que es precisamente un ser simbólico, que necesita decir, hablar, orar de la manera que sea (signos, música, canto, adorno, arte, artes...) para vivir humanamente. Teresa de Jesús lo sabía hace mucho tiempo, en el siglo XVI, y por eso la seguimos leyendo: sabía que la libertad simbólica (la única real, aunque al conocimiento con poder le cueste entenderlo) está en la oración, y por eso dedicó a la oración mental y no, por ejemplo, a la predicación (cosa históricamente más de hombres), gran parte de su vida y toda su escritura. Teresa de Jesús (o Sánchez de Cepeda y de Ahumada) sabía que el mundo cambia y mejora cuando las mujeres toman libremente la palabra, queriendo decir esto, en su caso, orar en contacto directo con Dios, las demás mediaciones cortadas.⁷ Mar Arza también lo sabe. Por eso, su exposición *Llibre de revelacions* redacta una alegoría completa de una revolución simbólica.⁸ Concretamente, de la revolución simbólica que ha hecho y está haciendo en nuestro tiempo la diferencia sexual femenina, libremente expresada. Esta revolución, en las cuatro piezas tituladas [*Incís*], una mujer la hace sola, o en grupo de cinco, o en relación dual, o en singular. Del cuerpo femenino manan las tiras de oraciones como de una fuente inagotable de significado. De la revolución simbólica, ella ha llegado a la gloria de la independencia simbólica. Por eso la exposición es, pienso, un libro de revelaciones.

Por otros medios lo dice también el vídeo *Nora*, primera obra de este tipo de Mar Arza, que se muestra en la exposición, en una esquina, al lado de una serie de vainas doradas abiertas. Nora, vestida de rojo sangre, se revuelca inquieta en una hamaca blanca hasta volcarla, sale por la raja protagonizando su propia *parousía* o llegada gloriosa, la llegada gloriosa de su revelarse a sí misma y, quizás, al mundo, y se va andando, suelta y descalza, entre los árboles.

A la exposición le acompaña un precioso Libro de artista/objeto, titulado *incís*, una obra de arte portátil diseñada y maquetada por Ximena Pérez Grobet y otras, que inaugura una colección dedicada a estudiar con amor la obra de artistas que les gustan a las fundadoras de la colección, Assumpta Bassas y Joana Masó.⁹ En esta obra inaugural, cuyo diseño dispensa el placer de convertir la lectura de un libro en papel en una representación repetida de lo que debieron sentir en la Europa medieval al tocar y mirar códices manuscritos, Faith Wilding, Assumpta Bassas Vila, Joana Masó, Carmen Pardo Salgado y Cristian Añó interpretan la obra de Mar Arza. Lo hacen de varias maneras: poniéndola en relación con la vida y la política de las mujeres contemporáneas (Assumpta Bassas, Faith Wilding), con el lenguaje poético (Joana Masó), con los sonidos del tiempo (Carme Pardo) y con las estructuras de poder del arte (Cristian Añó).

Faith Wilding y Assumpta Bassas llevan el sentido del corte en la obra de Mar hacia la mediación y la continuidad, dos rasgos muy comunes de las vidas femeninas y del orden simbólico de la madre, es decir, de la lengua que hablamos y la voz que tenemos para decir, dos rasgos que conviven con la revolución y con los desequilibrios y los abismos provocados por el deseo.¹⁰ “Los cuchillos mujer”, escribe Faith, “han cortado tan profundamente en la lengua que se convierten en suturas entre corazones”. Escribe Assumpta: “El simbólico femenino del cuchillo y del corte nos llevan paradójicamente a un orden de continuidad, devuelven a la experiencia un espacio amplísimo, oreado y casi infinito que dábamos por perdido en la tupida malla de una tradición asfixiante. Este espacio viene de la mano de la confianza en la lengua, en su raíz más profunda conocida por todas/os porque un día confiamos en las palabras que nos enseñaba la madre y en las de la maestra, y hoy todavía reconocemos que hay palabras que nos dan lugar en el mundo.” Son, en mi opinión, preciosas estas lecturas porque orientan el sentido político de la vida actual hacia un lugar de la memoria infantil en el que se guarda una

cosa valiosísima y común que nuestro presente occidental necesita mucho: la paz como condición de la vida humana, como lo digno de continuar y de ser mediado, la paz en femenino como universal mediador de lo humano que no tiene como referente la guerra o su ausencia sino que es independiente de ambas porque sutura corazones.

Sutura corazones y corta, enigmáticamente, el labrys, la doble hacha de filos enfrentados, figura prehelénica del sexo femenino, de sus labios y sus laberintos, ese sexo que no es ni uno (al modo del falo) ni dos,¹¹ labrys que es figura y símbolo también de la sexualidad femenina libre, independiente del patriarcado y orientada por la deuda que el cuerpo de mujer tiene con la continuidad de la vida, siendo como es su necesaria mediación, la primera que la vida humana conoce.

Joana Masó interpreta, con la finura y el estilo elegante que le caracterizan, el talento de Mar Arza para volver, en sus obras, espacio material el lenguaje poético, también sirviéndose de los soportes más prosaicos, como las facturas de la luz o las libretas de ahorro. La palabra “volver” es significativa porque Joana juega con el “verso” (*vers* en catalán, *verse* en la traducción inglesa), término que deriva de la raíz indoeuropea **wert-* que significa “girar”, “volver”, y así lo captamos en nuestro inconsciente, indoeuropeos aparte: Mar vuelve una cosa en otra y, sobre todo, vuelve otra en otra. Confusamente, creo haber entendido que Joana se sirve de los dos sentidos del giro del verso: el de girar la expresión a la poesía y el de volver la página y ver su *verso*, su vuelto o revés, eso que no solemos llegar a mirar en nuestras facturas o cuentas de ahorro y en el que pueden jugarse cosas significativas. Digo esto porque, más allá del verso, firmado o no, que la historia de la literatura suele clasificar como poema, está o puede estar el giro/verso de la experiencia cuando alcanza o, mejor, accede, humilde, a la visión, guardada donde no se suele mirar.

En cuanto a la expresión del tiempo en la obra de Mar Arza, Carme Pardo la remite con maestría a la sensación de pérdida de algo esencial (la riqueza de la disparidad, como lamentamos ahora con el sonido digital frente al analógico), pérdida derivada del avance en las técnicas de precisión de los relojes para marcar el tiempo. No he sabido ver el otro tiempo, el de la ocasión, el de Kairós, que diría que en la obra de Mar Arza sale mucho y que ciertas campanas saben misteriosamente convocar y celebrar.

Finalmente, Cristian Añó observa la importancia que tiene para el espectador hombre la capacidad de la obra de Mar Arza de llevar la atención de quien la mira hacia un vacío que le devuelve a su personal capacidad de discernimiento, liberándolo de la tiranía del consumo, de lo lleno.

Tanto Mar Arza como Ximena Pérez Grobet han recibido un premio en “Arts Libris. Fira Internacional del Llibre i Edicions d’Art, Fotografia i Disseny de Barcelona” (2013).

notas:

- ¹ La obra, de 2002, era ...*letterscape...* (*with gleanings by the way*). Véase el catálogo: Col·lecció d’Art i Punt d’Investigació La Relació de Duoda, Documents 2000-2008, Barcelona: Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 2009, p. 28-30.
- ² Luisa Muraro, “La alegoría de la lengua materna”, *DUODA. Revista de Estudios Feministas* (14, 1998) p. 17-36; p. 23.
- ³ La han cantado, entre otras y otros, Conchita Piquer y Martirio.
- ⁴ Sobre esta noción, mediterránea y prepatriarcal, muy viva en las artes decorativas del modernismo, véase Esther Borrell, *Les tres mares. Les arrels matriarcal dels pobles catalans*, Lleida: Pagès editors, 2006.
- ⁵ María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid: Gredos: 1998 (21ª reimpresión).
- ⁶ Elena del Rivero, *Heloïse Perfundet Omnia Luce*, instalación (2009), Escalera noble de la Universidad de Barcelona. Véase el libro *Heloïse Perfundet Omnia Luce*, en vías de publicación.
- ⁷ Sobre esto, vale la pena volver al precioso libro de Rosa Rossi (1928-2013), *Teresa de Ávila. Biografía de una escritora* (Barcelona: Icaria, 1983) y en especial a su segunda edición ampliada (*Teresa d’Avila. Biografia di una scrittrice. Nuova edizione*, Roma: Editori Riuniti, 1993).
- ⁸ Sobre la importancia de expresar y expresarse, sigue estando pendiente de más exploración la obra de la novelista Anna Maria Ortese, que la llamaba “expresividad”, por ejemplo en el capítulo *Quarta e quinta lettera*

del Maestro d'Armi e breve disputa sulla Espressività come privilegio, oppure salvamento generale. Nuove onde del tempo e diversa tristezza. Rendiconto di "Fehla e il Lume doloroso", en Il porto di Toledo, Milán: Adelphi, 1998, p. 111-138.

⁹ mar arza, *Incís. - (Incisos; 1)*, Barcelona: Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 2013. [Col·lecció Incisos. Quaderns d'art, dones i escriptura, 1]. Mejor calidad de las imágenes en <<http://www.mararza.com>>.

¹⁰ Sobre este orden, véanse Luisa Muraro, *El orden simbólico de la madre*, trad. de B. Albertini, M. Bofill y M.-M. Rivera, Madrid: horas y Horas, 1994 y Diotima, *Il cielo stellato dentro di noi. L'ordine simbolico della madre*, Milán: La Tartaruga, 1992.

¹¹ Vale mucho la pena volver sobre Luce Irigaray, *Ese sexo que no es uno*, trad. de Silvia Tubert, Madrid: Saltés, 1982, p. 23-31.

María Antonieta, de Sofía Coppola (2006)

Esta película es la segunda ofrecida en el segundo año de existencia del ciclo *Cine forum de Duoda: Significando miradas*, ciclo fundado y sostenido por Marisé Clement López. La disfrutamos el 22 de marzo de 2013 en el teatro La Cuina de La Bonne en Barcelona. Estuvo amadrinada por Ivette Roche Andreu, que la presentó con originalidad y que, con Marisé, sostuvo el coloquio/foro de debate que siguió a la película.

El cine necesita muchos espacios y actividades como esta, porque la crítica cinematográfica corriente y, también, la opinión no crítica que circula sobre las películas, tiende a no entenderlas bien, en especial las que han sido pensadas y dirigidas por mujeres. Al no haberse enterado del final del patriarcado, la crítica habitual no ve la libertad femenina o la interpreta como falta de admiración al falo, provocando verdaderos errores de epistemología. *María Antonieta*, por ejemplo, que es una obra maestra, ha tenido que soportar críticas del tipo “superficial” o “esteticista”, nociones que se han quedado por detrás del presente como ejemplo de hermenéutica de la plancha más que de interpretación de una obra de arte.

La figura de María Antonieta bosquejada por Sofía Coppola y por su fuente principal, la novela *María Antonieta: la última reina* de Antonia Fraser, e interpretada maravillosamente por Kirsten Dunst, es mucho más creíble y fundada que la que transmiten tercamente los libros y las revistas de historia. Como le ha ocurrido a otra reina más antigua, Juana I de Castilla y Aragón, su memoria histórica ha sido tapada por una leyenda banal y oscura que es, en realidad, un icono de madera que esconde otra cosa: en el caso de María Antonieta, la leyenda (que curiosamente aprenden muy bien los alumnos y alumnas de historia que apenas saben historia) ha escondido lo que esta película desvela, y lo desvela sin traicionar a las fuentes. La película desvela que María Antonieta tuvo la misma libertad, con

contenidos distintos, de su madre la archiduquesa María Teresa de Austria. Desvela que se había enterado de que su mundo -el mundo al borde de la primera gran revolución social de Europa- era muy distinto del mundo de su madre y del rey Luis XV de Francia. Desvela que sabía, como sabía J. J. Rousseau o, antes, Christine de Pizan, que la obsesión por el rango no salvaría a la aristocracia francesa (escena en la que una noble se altera porque María Antonieta no refuerza en sus fiestas “el lugar que una ocupa”). Desvela que la nueva delfina no aprueba la política sexual de la corte de Francia (escena con Madame Du Barry). Desvela que fue la intervención del gobierno francés en la Guerra de la independencia de los Estados Unidos lo que arruinó a la Hacienda y la sociedad francesas, y no los gastos personales de la reina. Desvela que la prensa revolucionaria masculina y burguesa mintió sobre la reina como mujer, manipulando a la opinión pública difamándola sobre un asunto (el ser mujer) sensible porque sagrado, ya que todas y todos nacemos de mujer (“Si no tienen pan, que coman pastel”). Desvela que María Antonieta no era una mujer incompetente sino una que quería libremente ser madre (aparte de que lo quisiera Francia) y encontró para su deseo obstáculos casi insalvables, empezando por su marido, un hombre, como algunos de hoy, muy desorientado; lo desvela en muchas escenas, de entre las que destaco dos: el nacimiento de la niña, esencial para ella porque necesaria para la Trinidad femenina, es decir, para la genealogía política femenina, y la relación con la gran pintora de su corte que fue Marie-Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun. En realidad, en el trasfondo de la biografía de María Antonieta y de la película de Sofía Coppola está la Querrela de las mujeres, y esto ha contribuido a importunar a la historia y a la crítica cinematográfica con poder.

En la película es, en mi opinión, esencial la gran escena casi final en la que María Antonieta, en el palacio real con su marido Luis XVI, su hija y su hijo, toda la aristocracia huida y una parte del pueblo enfurecido en la plaza, se levanta, sale al balcón y, en silencio, hace una profunda

reverencia al pueblo. La escena dice que la reina sabe que quien está haciendo, desde ese momento, política del poder en Occidente son las masas; es decir, muestra que su competencia simbólica era tan grande que sabe rendirse y no se equivoca de enemigo. La escena trae a la memoria otra escena: *Las Meninas* de Velázquez, un cuadro que anticipa en lo simbólico (que es donde se hacen las revoluciones que cuentan) el final de las monarquías absolutas: el artista pintó al rey al fondo, pasando de soslayo, casi fuera del cuadro, mientras la infanta hace una leve reverencia no al rey sino al espectador o espectadora.

Solo he echado de menos, y mucho, en la película *María Antonieta*, a las Preciosas, sus salones y la cultura de la conversación. Parece que ni Sofia Coppola ni Antonia Frazer las conocen, a pesar de que el gran libro de Benedetta Craveri *La civiltà della conversazione* fue publicado en 2001 (Milán: Adelphi; Madrid: Siruela, 2003) y a pesar de que Manoel de Oliveira las representó con gusto en *La Lettre* en 1999.

***El Diccionario*. Obra de teatro escrita por Manuel Calzada Pérez, dirigida por José Carlos Plaza, interpretada por Vicky Peña, Lander Iglesias y Helio Pedregal. Teatre Romea, Barcelona, febrero, 2013**

Hace algunos años, una amiga librera organizó una rifa en una fiesta feminista, a mí me tocó el primer tomo del *Diccionario* de María Moliner, fue así como supe de su existencia, desde entonces fue mi diccionario cabecera de lengua castellana, porque era fácil, ameno, ligero y porque lo había escrito una mujer. Conocía su obra, pero no a su autora, han tenido que pasar bastantes años para conocer y valorar a esta mujer que un día decidió libremente escribir un diccionario. “Cogí un lápiz, una cartilla y empecé a esbozar un diccionario que yo proyectaba breve, unos seis meses de trabajo, y la cosa se ha convertido en quince años.”¹

Cuando la obra de teatro *El Diccionario*, escrita por Manuel Calzada Pérez y dirigida por José Carlos Plaza, basada en la vida y la obra de María Moliner (1900-1981) se estrenó en Barcelona hice lo posible por ir a verla, y no me arrepentí, porque *El Diccionario* es de esas obras que te reconcilian con el teatro que remueve conciencias, que te hace vibrar en la butaca y te crea la necesidad de compartirlo. Una obra en la que es fácil cambiar de emoción en pocos minutos, desde el llanto, que lo hubo -me consta-, a la risa y la media sonrisa, esa que se te escapa cuando una brillante María Moliner, soberbiamente interpretada por Vicky Peña, ironiza con inteligencia para sustraerse de la mediocridad que envuelve a los otros dos personajes con los que comparte escenario, su marido, interpretado por Lander Iglesias y su neurólogo, papel interpretado por Helio Pedregal, ambos personajes, cada uno a su manera, representan dos caras de una masculinidad que se mantiene fiel al patriarcado. Uno, aparentemente protegido por la soberbia y el triunfo de la ciencia como único garante de significado, el otro, sumido en la frustración, por haber sido expulsado del lugar que ocupaba en la élite

cultural del país y, derrotado, se deja arrastrar por la nada, sin pasaje posible. Es de destacar cómo a lo largo de la obra, ambos personajes son tocados por María Moliner hasta depositar algo de ella, en ellos, aunque no sepan muy bien qué hacer con ese don.

La puesta en escena se articula entre el pasado y el presente, haciendo un breve recorrido imaginario y biográfico en torno a María Moliner, escogiendo algunos de los momentos decisivos de su vida, entre ellos, el que se remite a la victoria de las tropas nacionales y la repercusión que esto supuso para ella y su marido, Fernando. Este es uno de esos momentos de la obra en el que sentí que un halo de verdad volaba desde el escenario inundando el teatro, cuando María Moliner en un acto de lúcida autocensura para salvaguardar el bienestar de sus hijos, insta a su marido a salir juntos al balcón para recibir a las tropas victoriosas, mientras que él en un balbuceante discurso siente la vergüenza de la traición a los ideales republicanos, ella le dice: “Ninguna verdad vale más que la vida de un hijo”. En escena, los distintos diálogos con su marido ponen de manifiesto los altibajos de su matrimonio aparentemente provocados por la exhaustiva dedicación de María a su diccionario, pero que a su vez, esconden todos esos tics masculinos de sufrimiento egocéntrico por la pérdida de reconocimiento.

Otro de los momentos mágicos de la obra, donde esta mujer crece con su franqueza y su libertad, es en un ficticio discurso presentando su diccionario a los miembros de la Real Academia Española y la denegación de su candidatura a ocupar un puesto en ella. A lo largo de la obra se va mostrando también la pérdida de memoria que sufre María Moliner, porque hacia el final de su vida, a esta mujer que amaba las palabras, le diagnosticaron arterioesclerosis cerebral, lo que significó que pasó los últimos años de su vida perdiendo palabras, porque como ella le explica a su neurólogo: “...no las olvido, es como si nunca hubieran estado ahí...”. Pese al sufrimiento, María Moliner aparece

con una lucidez extraordinaria ante su neurólogo, con quien mantiene una entrañable y curiosa relación, un hombre que siente su vida firme y afianzada por la ciencia, donde cada neurona está en el lugar que le corresponde, hasta que María va filtrándose a través de sus visitas y sus reconocimientos médicos con su ironía, su sinceridad y su libertad, hasta transformar algo en él, que entre la perplejidad y la admiración ve como se desbaratan sus certezas, mientras esa mujer con su aparente fragilidad, es capaz de seguir guiando su vida, incluso, en los momentos críticos de su enfermedad, cuando ésta empieza a hacer mella en su memoria. “Al final todo se reduce a un acto expresivo... Expresar con la palabra, qué difícil a veces. Pero qué necesario. Expresar. Y entender”.

María juega con las palabras, las desmenuza, las muestra haciéndolas reconocibles y dotándolas de sentido. Hay una palabra clave a lo largo de la obra y también de la vida de esta mujer, porque fue la que le impulsó a escribir su propio diccionario:

Libertad (del lat. “*libertas, -atis*”)

Facultad del hombre para *elegir su propia línea de conducta, de la que, por tanto, es responsable.²

Esta es la definición de libertad que María Moliner hace en su diccionario publicado en 1966 después de una ardua tarea que duró quince años de su vida en los que con pulcritud y meticulosidad fue agrupando fichas con las definiciones de las palabras que poco a poco fueron dando cuerpo a su *Diccionario orgánico de uso del español*, como a ella le gustó llamarlo.

Que una mujer en los años cincuenta y en plena dictadura franquista decidiera hacer, ella sola, un diccionario sin que estuviera de por medio un hombre que legitimara su trabajo, fue un acto muy grande de libertad, eso es lo que María Moliner hizo, tomarse la libertad obedeciendo a su deseo de hacer lo que realmente quería. No tuvo

que reivindicar nada, no le pidió permiso a nadie, ni al patriarcado, ni a su marido, ni a los miembros de la Academia, simplemente se tomó la libertad de escribir desde la mesa de su comedor, en la intimidad de su hogar, su *Diccionario de uso del español*. Quizá por eso su autora hace esa definición de libertad tan minuciosamente acertada, clara y sincera, porque ella hizo uso de esa capacidad y se hizo responsable de ella, pero además, sabía que debía protegerse de la osadía de haber escrito desde su libertad, por eso, al modo de otras mujeres escritoras que la precedieron en la historia, María Moliner se presenta a sí misma como una simple mujer sin importancia intelectual, diciendo: “Mi biografía es muy escueta, en cuanto que mi único mérito es el diccionario. Podría buscar en mi historia y encontrar algún artículo ocasional publicado en algún periódico, pero nada que pueda añadir al *Diccionario*”. Nada más y nada menos.

Quiso hacer un diccionario porque temió perder la libertad de nombrar, en un momento de la obra, cuando María sabe de la gravedad de lo que se avecina con la depuración cultural -impuesta por el franquismo a todos quienes habían tenido alguna relación con la cultura durante la República, como fue el caso de de su marido, destituido como catedrático de Física de la Universidad de Valencia, o la misma María Moliner, que habiendo participado plenamente en el Plan de Bibliotecas Populares vinculado a las Misiones Pedagógicas impulsadas por el gobierno republicano y, habiendo trabajado en el Archivo General de Simancas y como Jefa de la Biblioteca Universitaria de Valencia, tras la depuración fue relegada dieciocho puestos en la escala funcionaria-, ella le dice a su marido: “las palabras ya no nos pertenecen”. Tras esta usurpación, quizás en ese momento, se gestó en ella el deseo y la necesidad de refugiarse en ese proyecto intelectual de meticulosa creación, su diccionario. Con su obra hizo política de lo simbólico porque hacer un diccionario es significar lo que se nombra, es un comprometido acto político, porque dar sentido al mundo, lo transforma y

abre nuevos caminos de interpretación del mundo. De ahí que con su diccionario, lo personal tomara una dimensión política. María Moliner durante quince años se sumió en una tarea devocional, casi sagrada, una tarea que le dio satisfacción íntima. Despejó las palabras de retórica y pesadez superfluas y las dotó de sentido, por eso son ligeras, que no vacías, son palabras vivas, por eso sus definiciones no son forzadas, hay en ello una necesidad de tener lugares comunes, entre quien escribe y quien lee. Ella precisa: “Un diccionario de uso quiere decir que ayuda a usar el español”.

Su obra no fue un encargo, fue un deseo y un compromiso propios. Sin reivindicar, sin entrar en colisión, sin discriminación, sin violencia, María escribe, vive, piensa, hace, desde otro lugar de mediación fuera del alcance patriarcal, por eso quiero destacar su independencia simbólica, ella dice hacia el final de la obra, a modo de balance vital: “he sido siempre libre”. Ésta fue una de las frases que me llegaron desde el escenario llenándome de emoción, porque había verdad tras sus palabras. Fue una mujer libre que necesitó ampliar horizontes y lo hizo mediante las palabras, tomó para sí la tarea de resignificar el mundo porque sabía que las palabras orientan la vida y porque como dice Chiara Zamboni: “Las palabras son infinitas reservas de sentido”.³ María escribió con la generosidad de quien escribe para ser leída, no sólo para pasar a la posteridad, sino por su vocación pedagógica y su firme apuesta por la cultura y la educación que mantuvo a lo largo de toda su vida. Escribió por amor a las palabras y por necesidad de sentido, ella sabía que las palabras son portadoras de conciencia, por eso nos dejó en su *Diccionario de uso del español*, agrupados y ordenados en palabras, infinidad de horizontes de sentido.

notas

- ¹ Entrevista hecha a finales de los años sesenta con motivo de la primera edición de su *Diccionario de uso del español*.
- ² María Moliner, *Diccionario de uso del español*, 2 vols., Madrid: Gredos, 1966-1967 (19a reimp., 1994).
- ³ Chiara Zamboni, “La lengua materna”, Lección 1, Máster *online* en Estudios de la Diferencia Sexual. Duoda. Recerca de Dones. Universitat de Barcelona, 2007.