

TRANSCORPORAL FIESTA  
Ana Mendieta y Hannah Wilke en Madrid, 2009-2017

MARÍA FOLGUERA

PERFORMANCE: UN GESTO como acontecimiento artístico. Una respuesta al mundo, caricia o rotura del marco, cuerpo o cuerpos hechos verso, agua o piedra. Llegamos a la performance a través del relato, una acción que se nos narra a través de una foto, de un texto o, las pocas veces que asistimos a una en directo, a través de una presentación previa; y luego se divide como una espora, un nuevo relato entre nuestras manos: leí, vi, estuve, me contaron. La performance evidencia que no hay arte sin relato, y al ser pura mitología, memoria visual y oral, no nos engaña: lo demás es objeto.

Me introduje en la mitología de la performance a través de libros y catálogos de centros de arte, bellas costuras de fotos en blanco y negro, condensaciones de violencia y miradas aristocráticas que nos hacían adscribirnos al movimiento. Ana Mendieta (La Habana, 1948 – Nueva York, 1985) fue la primera: ella en la tierra, cubierta de flores; ella que forma su silueta con pólvora; ella que estampa su cara en una lámina de cristal para deformar su rostro; ella que se pega pelo a pelo una barba en la cara; ella que agarra las patas de un pollo recién decapitado para salpicarse, desnuda, de su aleteo final. Hannah Wilke (Nueva York, 1940-1993), a su lado, habitualmente en los apartados de «mujer y cuerpo»: Hannah bella y altiva, Hannah Venus terminal, Hannah que se pega chicles a sí misma. Wilke americana judía. Mendieta americana cubana. Cada una consolidó su teatralización – de su expresión artística, de sí misma como articuladora de discurso y de obra – en el Nueva York de los años 70 y 80, cuando la performance mereció la excitación y el crédito, quizá por última vez de forma comunitaria, grupal; antes de convertirse en un término casi paródico, observado desde la vida cotidiana como una rareza inaccesible.

Me propongo observar la influencia de estas dos creadoras en mi propia teatralización, la indagación artística sobre ciertas obsesiones que he recorrido de forma orbital en los últimos años, así como la influencia sobre algunas compañeras que me rodean y con las que comparto líneas estéticas —y estratégicas, quizá—: Sabina Urraca (San Sebastián, 1984); Marisa Pons, Silbatriz Pons (Zaragoza, 1976); y Julia de Castro, De la Purissima (Ávila, 1984). También obsesivas, también performáticas entre territorios artísticos. La primera escribe, dibuja y a menudo se coloca bajo focos de atención; la segunda busca géneros y formatos para un silbido; la tercera es actriz y músico, pero a veces solo en la performance encuentra la salida para la expresión necesaria.

Puede parecer que explico estas influencias en forma de polaridad, que tiendo a convertir a Ana Mendieta y a Hannah Wilke en dos categorías aisladas e incomunicadas entre sí, como si cada una representara un extremo estético y hubiese que trazar una bifurcación para explicarlas, un camino que termina en una y un sendero que lleva a la otra. Es cierto que ahora veremos diferencias entre códigos y corpus de Mendieta y Wilke, pero ante mi propia sospecha de polarización, aclaro que no son modelos opuestos. Compartieron mundo —Nueva York, años 70 y 80— y exploraron a la vez. Una vez encontré en Google una foto en la que aparecen ambas: en lo que parece ser una fiesta, un grupo de mujeres sonríe a cámara. Sentada en el suelo, está Ana Mendieta disfrazada de Frida Kahlo —entrecejo pintado, pañuelo anudado en la frente—; un poco separada del grupo, sentada en un taburete, está Hannah Wilke con las piernas separadas, transmitiendo seguridad en sí misma, sonriendo menos; y en medio, entre las demás, vemos también a Louise Bourgeois, más avanzada en edad, un poco más esquelética, que sonríe con la dentadura descarnada. Esta foto me dejó anonadada cuando la descubrí: me di cuenta de que en mi aproximación a estas artistas no había calibrado que convivieron, que se conocieron. Fue una constatación más de cómo a menudo nos explicamos la figura de mujeres artistas de forma aislante y flotante, mítica ya desde el principio, sobre todo cuando ambas han tenido una muerte pública —veremos que en ambos casos fue así—, transformada

en mito o arte a su vez. Y de repente descubres una foto en la que aparecen juntas, una noche como cualquier otra, una disfrazada y otra con aire distante. Y te das cuenta de que todavía no vemos ni hacemos visibles los tejidos que han permitido a las artistas crecer e inspirarse, las comunidades que intercambian conocimiento; que no son iconos, sino grupos de átomos que se movieron por el espacio dejando una estela. Vamos a seguir esas estelas y cuando miremos a tierra veremos adónde nos han llevado.

ANA MENDIETA

Ana Mendieta reflexionó toda su vida sobre las huellas: sobre el rastro de la presencia, sobre cómo un cuerpo ausente se convierte en un nuevo cuerpo; para ello buscó diferentes materias que pudieran encarnar esa ausencia. Entre el *land art* y la performance, en su serie *Siluetas* (1973-1978) se dedicó a dibujar los contornos de una presencia: una silueta de pólvora, una silueta de sangre en la nieve, una silueta deshecha por las olas. En *Body tracks* (1974) quiso imprimir su silueta sobre papel. Trabajaba con su propio cuerpo como generador de ausencia. Qué distinto del trabajo previo de Yves Klein, que, sí, fue el primero en probar la impresión de cuerpos pintados sobre lienzo, pero, sin embargo, no lo hacía con su propio cuerpo: Yves Klein tomaba de la mano a mujeres desnudas y las llevaba hasta el lienzo; Yves Klein tomaba cuerpos ajenos como pinceles o sellos para pintar. Ana Mendieta buscaba a través de sí misma, y en su búsqueda exploró el referente cubano de la santería, para la acción ya descrita de *Muerte de un pollo* (1972) o *Entierro del Ñañigo* (1976). Ana Mendieta había sido niña exiliada en la Operación Peter Pan, que el gobierno estadounidense puso en marcha entre 1960 y 1962 para sacar a miles de niños de Cuba. Su madre, su hermana y ella se instalaron en Iowa, y allí, en la Facultad de Bellas Artes, realizó sus primeras performances. Un día de 1973, la comunidad estudiantil y artística de Iowa supo de un brutal asesinato en el campus: la puerta del cuarto de una estudiante llamada Sara Ann Ottens estaba abierta. Alguien que pasaba por el pasillo se asomó y encontró su cuerpo boca abajo, su silueta ya ausente, la ropa bajada y subida por la fuerza, los

objetos alrededor rotos y apaleados. Alguien había forcejeado con ella y con la habitación. Un mes después, Mendieta invitó a un grupo de personas a su apartamento. Se encontraron la puerta abierta, y a Mendieta maniatada contra una mesa, desnuda de cintura para abajo, con la música alta y la habitación sacudida también. No se movió en todo el tiempo que estuvieron allí. La obra se tituló *Rape Scene* (escena de una violación).

Muchos años después, en Madrid, tuve la oportunidad de recordar en público *Rape Scene*. Christian Fernández-Mirón y Claudia Claremi pusieron en marcha el Festival Reformance (2010-2011), en el que se nos invitó a algunos artistas a reinterpretar piezas de performance del pasado. En la primera edición abordé a Hannah Wilke, pero eso lo veremos después. En 2011, Reformance tuvo lugar en el Centro de Arte 2 de Mayo (CA2M) de Móstoles, y allí mostré *Lost Scene*, mi mano tendida hacia la ausencia de Ana Mendieta, la ausencia de Sara Ann Ottens y la ausencia de Piedad García. Me explico: Piedad García, una empleada de supermercado de Boadilla del Monte, desapareció una noche de diciembre de 2010, después de la fiesta de Navidad de la empresa. Javier Sánchez-Toledo, su expareja, compañero de trabajo y padre de su hijo se ofreció a llevarla a casa. Los repetidores de telefonía móvil detectaron que esa noche, en una madrugada de cinco horas, el coche de él vagó por carreteras, entre polígonos industriales, urbanizaciones abandonadas y complejos financieros. Ella nunca apareció; él sí, colgado de un poste, unos días después. Para realizar *Lost Scene* invité a un exnovio, Fernando Gutiérrez, a conducir durante cinco horas por el limbo de carreteras y descampados donde no aparece Piedad García. El día del festival, Fernando y yo salimos al escenario de la azotea del CA2M, ante el público, y nos colocamos de espaldas al mismo, uno junto al otro. Fer sujetaba el micrófono: yo enumeré lo que vi en nuestro periplo estéril a través de las ventanillas, desde mi asiento de copiloto. Un búho, una gasolinera, un murciélago, una señal de stop, autovías anchas y vacías como arterias, así, una visión detrás de otra. De esta manera quise, al igual que Ana Mendieta ante Sara Ann Ottens, invocar a Piedad García compartiendo una parte del espacio-tiempo que nos ha

quedado de sus últimas horas, angustioso enigma que habita esas carreteras.

Ana Mendieta se posicionaba a sí misma, de partida, como silencio, como página en blanco sobre la que verter una escritura. Colocó pelo a pelo una barba sobre su rostro, y entonces miró a cámara (*Transplante de pelo facial*, 1972). En otra ocasión miró a cámara, y la sangre comenzó a brotar lentamente de la coronilla de su cabeza (*Sangre que mana*, 1973). Se tumbó en la tierra, y quiso que las flores brotaran sobre su cuerpo — efectivamente, la obra de Mendieta oscila entre el *land art*, la performance, pero también el registro de los mismos, que cuidaba y planeaba con el mismo detalle: por ello la pieza de las flores (*Imagen de Yagul*, 1973) es finalmente fotografía de una mujer casi convertida en tierra, de la que brota un completo matorral de flores—. En *Muerte de un pollo*, su cuerpo era silencio/piel desnuda, y el sonido del aleteo del pollo lo salpicó de rojo. En *Serie de árbol de la vida* (1977), su cuerpo completamente embadurnado de barro y vegetación está superpuesto a un gran tronco de árbol, fundido con él.

La última pieza de Silbatriz Pons, *Cosa negra* (2017), es también una exploración de superficies. Presentada en La Casa Encendida de Madrid, dentro del Festival IDEM, el público hacía cola ante la puerta del Torreón, un pequeño cuarto en la azotea del edificio, antes de entrar. El personal de La Casa Encendida avisaba: «Tengan cuidado con el animal, no se acerquen mucho, es tímido». Al acceder, encontrabas una sala completamente a oscuras, por la que te guiaba la acomodadora, y te sentabas en un cojín. Entonces, sobre negro, comenzaba el sonido: el silbido de Silbatriz Pons, como un rayo tenue que se abriera paso.

Silbatriz Pons busca a través del silbido. Formas, encuentros. Ha estado en galerías de arte y en teatros; invitada a interpretar melodías y a improvisar. Su caja torácica es un poderoso órgano que quiere tocar con sinceridad, y por eso es rara avis — nunca mejor dicho —, un pájaro que salta de un género escénico a otro. En *Cosa Negra*, Rolando San Martín, co-creador, y ella, probaron a dibujar la pieza ante los sentidos del espectador, sin que la tiranía del ojo lo abarcara todo desde el principio. Una luz, poco a poco, toca a Silbatriz; pero ella está desnuda y embadurnada

en negro. Sus globos oculares y dientes flotan en la oscuridad; el silbido se enrosca sobre la atmósfera de la habitación. Pero también la fricción de los dientes, el zureo de la glotis, el aire por las fosas nasales.

En *On Giving Life* (1975), se recoge en tres fotografías cómo Ana Mendieta, desnuda junto a un esqueleto, modela una cara de arcilla para él y después se recuesta rostro con rostro. Cuando Julia de Castro me propuso que hiciéramos un espectáculo sobre Teresa de Jesús, sentí que solo podía acercarme a su figura de esta manera: a través de la historia de su cadáver. Teresa de Jesús falleció en Alba de Tormes en 1615. Un mes después fue exhumada, troceada y repartida entre sus fundaciones, y así continúa: el corazón en Alba de Tormes, un pie en Lisboa, un brazo en Ávila, diseminada en cachitos que se reparten por toda Europa. Escribí y dirigí *La guerra según Santa Teresa* (2013-2015) sobre una estructura de escenas identificadas con el nombre y la historia de sus reliquias más célebres. La pintora Eva Zaragoza Marquina, en escena, pintaba una tablilla de madera por escena/reliquia, y estas se colocaban en hilera sobre el suelo para conformar el cuerpo de Teresa, a la que intentamos dirigir algunas preguntas. La última pregunta es: «Y tú, ¿dónde estás?».

*La guerra según Santa Teresa* es casi un diálogo renacentista en el que dos ateos desarrollan su ambivalente sensación de cercanía y distancia con las múltiples imágenes de Teresa de Jesús que flotan entre nosotros. La pintora que los acompaña plasma sus trazos (arañazos, goteos, lápiz, acuarela; una cámara recoge el proceso y el público puede verlo ampliado en pantalla o proyección) mientras escucha, casi a modo de médium. Esto es teatro; hay personajes: La del cuchillo en la boca, El Jugador y La Santa, que está indicada en el texto, pero no habla ni es susceptible de ser encarnada por una actriz: su presencia la formaremos entre todos. Hay también una sucesión de escenas previstas, un cierre y una salida de escena que espera aplauso final. Pero me tomo muy en serio mi voluntad inicial de invocar a la ausente a través de la descripción y reconstrucción de su cadáver troceado; y la invitación a Eva Zaragoza Marquina al escenario, persona ajena al ámbito escénico, que genera ante nosotros cada una de las

tablillas/reliquias en la escucha del diálogo, abre una brecha en dirección a la performance.

No es casual que mi descubrimiento de la historia de la performance haya tenido lugar durante mis años en la RESAD de Madrid, donde estudié Dirección de Escena. La carrera dura cuatro años; durante los dos primeros, vagué, no muy convencida, entre referentes que se me presentaban como tótems indiscutibles: Brecht, Stanislavski, Meyerhold. El canon se detenía bruscamente a las puertas de los años 80 —justo después de una última hornada de «genios», Lepage, Brook—, cuando el arte dramático empezó a contaminarse de postdramatismos. Me resultaba difícil aplicar de forma honesta estos referentes, a pesar de mi entusiasmo por Meyerhold; al ensayar en una habitación con actores, o volver a mi casa y tomar notas, me daba cuenta de que me habían presentado a Meyerhold como autor fortificado, siempre de una pieza y siempre dómine de la situación, una sustancia difícil de creer apta para un proceso escénico, que requiere de duda y de permeabilidad, de escucha y apertura. Yo pensaba que Meyerhold, seguro, tuvo ataques de nervios, y crisis en la noche antes del estreno, y que se le cayó la cara de la vergüenza durante más de una función fallida. Pero no lo parecía, en boca de mis profesores. Los primeros años en la RESAD transcurrieron como en un pasillo largo de puertas con nombres grabados en dorado, pero al abrirlas no encontraba nada, ni siquiera tras la del bravísimo Vsevolod Meyerhold. Nada que me permitiera imaginar, o avanzar en un proceso de creación. Pero en el tercer curso apareció una asignatura, Espacio Escénico, a cargo de una profesora de Escenografía, Alicia de Blas, y allí nos mezclaron a estudiantes de Dirección y estudiantes de Escenografía. Empezamos a hablar de materia, de imagen plástica, de acción concreta; abordamos artistas visuales, ya no discursos ni reconstrucciones de biografías, especulación sobre lo que sucedió o no en una sala de ensayos en Moscú en el año 17. Alicia nos hizo trabajar a cada uno de nosotros sobre artistas de diferentes ramas escénicas, y la performance se hizo visible como posibilidad, como herramienta, a través de los libros y catálogos que mencionaba al principio, y por supuesto de discusiones en clase en torno a la legitimidad

o no del género — algo que a mí no me interesaba tanto, pero sí podía prestarme a discutir con compañeros acerca de la importancia del aleteo de un pollo en una habitación de Iowa —.

El encuentro con Ana Mendieta y Hannah Wilke tuvo tal magnitud para mí que marcó mi trabajo de final de carrera: la escritura y dirección de *Hilo debajo del agua* (2009). Encontré la historia en la prensa sobre un hospital en Adís Abeba especializado en reparación de fístula obstétrica — una lesión de la vejiga fruto de partos traumáticos o violencia sexual, de terribles consecuencias en la vida cotidiana de miles de mujeres — y constaté que para hablar de ello tenía que transformarlo en una fábula de cuento; acogerme a los arquetipos de los cuentos de hadas y encontrar imágenes que pudieran corresponder a la violencia de una forma poética. El lenguaje alternaba dureza, hasta el malestar, con formas *naïf*, colores saturados, reducciones — los personajes solo comen un pájaro que cazan cada día —. La acción se ubicaba «en un hospital en el corazón de un bosque»; los personajes se llaman La incurable, La que corre y La doctora. La incurable vive en el hospital desde hace tiempo, llegó allí tras un parto complicado en el que murió su hijo, y vive con La doctora una relación de dependencia. La llegada de La que corre — herida tras una violación múltiple a cargo de un grupo de soldados — supone la recuperación de un camino propio, erótico y no exento de dolor. Para una escena de La incurable me inspiré en Ana Mendieta:

La incurable está en el patio. Arranca plantas, las trasplanta en su oído. La tierra y las raicillas en sus orejas, se tumba para confundirse con las demás plantas. Se pone flores en el pelo [Folguera 2010: 57].

Para imaginar a La doctora, acudí a una gran artista costurera, frágil doctora Frankenstein: Louise Bourgeois. Pensaba que sus elementos eran el hilo y las tijeras, la esponja y los recipientes. Pero las escenas nocturnas de La doctora, que durante el día encarna el orden y la higiene, nos la descubren comiendo dulce a escondidas. En paralelo a la escena del primer encuentro erótico entre La incurable y La que corre, La doctora en su habitación desenrolla un largo hilo de chicle, lo va cortando, lo masca y lo pega sobre su pecho desnudo. De forma incontestable, esta imagen es para Hannah Wilke.



HANNAH WILKE

Cuando una presenta a Hannah Wilke parece que no podrá eludir dos palabras: narcisismo y belleza. ¿Qué habría hecho Wilke en la era de las redes sociales y los selfies? Trabajar en ello, sin duda. Hannah Wilke expuso su vida, y sobre todo sus poses, para examinarlas como un puñado de símbolos que violentar o resignificar. Ella se situaba frente a la cámara, frente al espectador, modelo y crítica de la obra a la vez. En la serie *So help me Hannah* (1978-1984), se incluye una fotografía en la que una Hannah desnuda, sentada en el suelo con las piernas dobladas y abiertas, ataviada solo con un par de tacones altos, se lleva la mano cerrada a la frente como *El pensador* de Rodin: a su alrededor, armas diseminadas por el suelo y muñecos del ratón Mickey. Dos preguntas sobreimpresas en la imagen: *What does this represent? / What do you represent?* El vello espeso de la vulva de Hannah es el punto de fuga de la composición. Y así todo en ella: tacones, hermosa melena, pose, mirada inteligente que rompe el reflejo y lo emborriona. Hannah y la relación con su propio atractivo. Me gustaría no explicar su final — que esclareció toda duda sobre ese uso de «lo atractivo» en ella — ni el de Ana Mendieta, quizá porque desearía, desde mi admiración, que fuesen otros finales, aunque hubiesen resultado menos dolorosos y por ende menos interesantes. Digámoslo rápido, porque no queremos martirologio, pero tampoco queremos ignorarlo, porque sucedió y todavía importa: Ana Mendieta murió al caer desde una ventana durante una discusión con su marido, el artista Carl Andre — a día de hoy no se sabe qué pasó; él, al llamar al teléfono de emergencias, dijo: «Mi esposa es artista, y yo soy artista, y tuvimos una pelea sobre el hecho de que yo estaba, eh, más expuesto al público que ella. Y ella fue al dormitorio, y yo fui tras ella, y ella saltó por la ventana» — [López 2016]. Hannah Wilke sufrió un cáncer y su serie *Intra Venus* (1992) fue el último proyecto antes de fallecer con cincuenta y tres años: Hannah posó de nuevo, la mirada inteligente brillaba como siempre y la hermosa piel resplandecía entre gasas, catéteres y gorros del hospital. Venus intravenosa expandía la alegría de un inteligente narcisismo — quizá sería más acertado hablar de *venusismo* —.

Unos años antes, Hannah Wilke se había adentrado en el mundo del arte neoyorquino de los 70 como escultora de materias para inventar formas vaginales. Pionera en el «arte del coño» de los 70, sus primeras esculturas eran de barro y después de cerámica, pero luego amplió el catálogo de materias y llegó al chicle. En la serie de performances *Starification Object Series* (1972-1984), entregaba trozos de chicle entre los asistentes, que debían pegarlos sobre el torso desnudo o el rostro de la artista. Luego realizó composiciones de las esculturitas de chicle y las fotografías en las que posa, decorada con los chicles pegados en su pecho y cara, y desenfadada: gafas de sol, rulos, pelo coquetamente sujeto con las manos. No es de extrañar que su relación con el movimiento feminista, del que formó parte, fuera tensa; algunas voces la acusaban de explotarse a sí misma al modo patriarcal de siempre. Pero su —ahí está otra vez la palabra— belleza clásica y su seducción, indiscutibles, eran parte de la propuesta.

Cuando en la puesta de escena de *Hilo debajo del agua* el personaje de La doctora comía chicle y se lo pegaba en el pecho, queríamos una inequívoca «sensación sexual» de inspiración wilkeana: boca, chicle que se estira mucho entre la boca y el dedo, rastro húmedo y orgánico de bolitas adheridas a la piel desnuda. En una de las últimas escenas del texto, *La incurable* y *La que corre mutilan el clítoris de La doctora*, en venganza por su negativa a dejarlas marchar. Para poner en pie esta terrible escena acudí de nuevo a la imagen del chicle: como aprendiz del lenguaje de los cuentos de hadas, sabía que la mutilación no debía mostrarse de modo realista si la quería verosímil. Así que, en un momento previo de humillación, *La que corre* —interpretada por Violeta Gil, y posteriormente por Cecilia Valencia— revolvía entre los dulces hasta entonces escondidos de *La doctora* —interpretada por Merilú Solito— y le metía chicle en la boca. Después del monólogo condenatorio de *La que corre*, el cuchillo caía entre las piernas abiertas de *La doctora*, y esta escupía entonces el chicle, que trazaba un arco en el aire antes de caer. Un bultito rosa sobre el suelo de tablonos de madera blancos —de la exuberante escenografía diseñada por Víctor Colmenero—. Se trataba de hacer ver un clítoris en escena, y Hannah Wilke nos ayudó a ello. El

personaje de La doctora queda mudo a partir de ese momento, y La que corre, en su huida, se lleva el clítoris en la mano —la bolita de chicle—, pero de nuevo es interceptada por un grupo de soldados:

Y volvieron a hacerlo,  
de nada sirvieron las cicatrices; las cicatrices se abrieron otra vez,  
y no pudo ser como la primera vez, no. Porque esta vez yo pensaba,  
pensaba en ellos, los veía desde arriba,  
tenía tu clítoris en la mano y el clítoris me decía,  
esta vez, debo estar en tu mano;  
que no me descubran porque te cortarán la mano, y se reirán de ti,  
mientras tu mano se agita en el suelo dirán que las mujeres disfrutáis  
con estas cosas, y si no mira cómo nos retorremos, el clítoris y la  
mano, arrancados en el suelo.  
Luego se fueron y yo me senté sobre la sangre. [Folguera 2010: 72]

La que corre regresa al Hospital, y devuelve a la boca de La doctora el clítoris/chicle robado. La doctora solo hablará para decir una frase final, la última del texto:

LA QUE CORRE: ¡Alguien se acerca!  
LA DOCTORA: Soy yo. [Folguera 2010: 73]

Sí, seguramente La doctora éramos todos, con nuestros sexos asustados, perdidos, cuestionados y en proceso de recuperación. Como Hannah Wilke cuando se sienta desnuda en el suelo y se pregunta: «*What does this represent? What do you represent?*».

En 2010 tuvo lugar la primera edición del ya mencionado Festival Reformance. Participé con un homenaje a Wilke, nombrado *So Help Us Hannah: Another adult game of mastication*, que tuvo lugar en la sala Mediodía Chica. En la pared se proyectaba una web de videochats, cam4.com, en la que los conectados a sus webcams atendían peticiones eróticas, desnudarse, tocarse, hacer y deshacer. Los asistentes a la performance podían curiosear la página, pinchar sobre diferentes usuarios. Mientras, otro performer —Enrique Gimeno— y yo —nos presentamos como Sawyer & McCallister— nos introducíamos trozos de rollo de chicle en la boca, mascábamos, acudíamos a la pared y con la boca pegábamos el chicle sobre la imagen proyectada, para luego alejarnos lentamente, creando una maraña de hilos colgantes que

parecía emanar de las escenas amateur del muro. Mi reflexión previa, que fue incluida como texto en el programa del festival, se quería a sí misma históricamente decadente y melancólica frente al mito de Wilke:

Quiero darte lo que tengo en la boca, pero quiero protegerme de ti. Nosotros no somos Hannah Wilke, no tenemos orgullo ni belleza [de nuevo esa palabra]. Otro *Adult Game of Mastication*. No cantamos al cuerpo; nos encadenamos a él. Tú y yo vamos a buscarnos, pero de lejos<sup>35</sup>.

A diferencia de esa Hannah que paseó su gloria entre hípsters, ojos a la altura de cada par de ojos, saliva pública en cuerpo reivindicado, Sawyer & McCallister tenían el rostro vuelto hacia la pared/pantalla, en todo momento ajenos a los espectadores, ensimismados en un autismo adicto, una sexualidad troceada en ofertas.

En 2016 publiqué la novela *Los primeros días de Pompeya*. La protagonista sin nombre vive en un edificio vacío en el que una noche otra ventana se ilumina. Es Hannah, la vecina, una americana judía de edad madura que viste con estilo y coquetería y es una performer y escultora consagrada. Sí, escribí una Hannah Wilke ficticia que no había muerto y que estaba en Madrid, una mujer con sentido del humor, osadía y seguridad en sí misma, que se convierte en una especie de guía de la protagonista. De hecho, el único optimismo que transmite el libro es el de la sabiduría ganada con los años que representa Hannah, aunque esa asertividad se relaciona en todo momento con el estatus: no es lo mismo ser americana adinerada que no serlo, por muy artista y bohemia que juegues.

Aunque en ningún momento se menciona el apellido de Hannah, las pistas eran inconfundibles para quien las conociera:

Hannah me enseñaba un delicado engendro de cerámica, un extraño escarabajo acéfalo, aplastado, del tamaño de su mano. Era una escultura de un solo pliegue.

— Parece un tortellini — dije.

---

<sup>35</sup> Véase fernandezmiron.com/reformance.

– Pues no es eso. Yo hago con chicles, de todos los colores, pero también con cerámica, como esta, y con cera. Pequeñas, grandes. Cuando utilizo chicle pego por todos lados: a veces lo hago como performance. Reparto chicles y la gente mastica con boca y luego pega en mi cuerpo. [Folguera 2016: 50-51]

En la novela se menciona, además de las esculturas vaginales, alguna otra obra que remite a Wilke, como *My country Tis of thee* (1976), en la que réplicas de cartón a tamaño gigante de la artista ataviada como una divinidad griega – túnica, torso desnudo, corona de laurel, gesto solemne – precedían el paso a la escalinata clasicista de un espacio de arte. Pero la que realiza Hannah en la novela es completamente inventada: sembrar Madrid, de forma sorpresiva, de esculturas inspiradas en los fósiles de cadáveres pompeyanos. Quiere así asimilar la catástrofe de Pompeya a un cambio que está a punto de operarse sobre la ciudad: el proyecto Eurovegas, que transformará Madrid en un macrocasino. Esa es la distopía, aunque cercana, de la novela: no solo nos presenta a una Hannah Wilke viva, activa e instalada en Madrid, sino que el proyecto de un macrocasino a las afueras de la ciudad ha seguido adelante, como no sucedió en la vida real con Las Vegas Sands. Mientras la protagonista trabaja como ayudante de dirección para el espectáculo inaugural de Eurovegas se descubre embarazada, y toma la píldora abortiva. En plena crisis personal, pregunta a Hannah si conoce referentes de performance que hayan tratado del aborto. Hannah le responde que indagará, intrigada ante una posible acción de la protagonista. En las últimas páginas, durante el espectáculo inaugural de Eurovegas, un evento kitsch que baquetea la conciencia de la protagonista por su banalidad y maligno trasfondo, lo único que se le ocurre hacer es pintarse una raya en la mejilla con la sangre de su útero, y salir a saludar a escena con el resto de sus compañeros así, marcada por su íntimo malestar. Pero el gesto pasa desapercibido y nadie ve la mancha en el rostro. La protagonista vuelve a su casa, y en el espejo duda también de que alguna vez la sangre estuviera allí. De nuevo, como narradora, me aferro a la fantasmagoría. Me gusta pensar que la ficticia Hannah de la novela pueda ser, aunque llena de vitalidad, un fantasma; que en una hipotética secuela, un día la

protagonista lea en Google que Hannah falleció en 1993, y desde entonces dude.

La aceptación del narcisismo como herramienta de trabajo artístico por parte de Hannah Wilke influye en mi mirada sobre las artistas que mencioné al inicio de este escrito: Sabina Urraca y Julia de Castro. Julia, con quien he trabajado en su faceta de actriz en *Hilo debajo del agua* y *La guerra según Santa Teresa*, tiene su proyecto musical y escénico, *De la Purissima*. Banda de cuplé, jazz y electrocumbia, la experimentación de De Castro no solo sucede a niveles estilístico-musicales, sino que la performance y el sentido del espectáculo jamás abandonan a *De la Purissima*. Julia de Castro procede de la tradición mitológica de la performance: cuando en 2011 se cumplieron cien años del estreno de *La violetera* en voz y ojos de Raquel Meller, gran inspiradora de De Castro, Julia viajó al Teatro Arnau de Barcelona — cerrado y en estado de abandono — para ponerse en la puerta y cantar cien veces la canción, mientras repartía la letra impresa en hojas violetas a los viandantes. Cuando ofreció un concierto en el club Le Swing en la noche de su cierre definitivo (2010), anunció al público: «Esta noche, Madrid se queda muda». Extrajo un cuchillo de cocina de su pequeño bolso y lo pasó varias veces por su lengua hasta sangrar.

Pero hay dos obras que de forma concreta me parece remiten a Hannah Wilke. La primera está todavía en proceso y es obvia: se trata de un proyecto de moldes vaginales de diferentes mujeres. Julia ha empezado por su propio cuerpo: *Sin título* (2017) es un molde realizado con escayola y vello púbico propio. Hay que decir que en un mundo de plena accesibilidad de imágenes sexualizadas y/o pornográficas, donde aparentemente lo físico ya no es tabú, la contemplación de una vulva sigue siendo enigmática. Pliegues, derivas, formas. El hiperrealismo del resultado es más fascinante de lo que una (yo) esperaba.

En cuanto a la segunda obra de reminiscencias wilkeanas, se trata de *De la Purissima, Anatomía de una criminal*, cortometraje dirigido por Javier Giner (2015). Una autoficción elaborada a partir de un hecho real: el pintor Óscar Tusquets retrató a Julia de Castro ataviada únicamente con una chaquetilla de torero,

sentada en una silla con las piernas abiertas y la mirada desafiante —ella no parece preguntarse «*What does this represent?*», se consagra directamente a esa representación—. El Museo Can Framis, dedicado a arte sobre tauromaquia, adquirió el cuadro. El cortometraje parece recoger de forma documental el día de la inauguración de la exposición de Tusquets; sin embargo, deriva hacia la ficción en el momento en que vemos cómo Julia se entera del precio al que han comprado su retrato. Entonces, con la ayuda del equipo de rodaje, decide robar el lienzo y revenderlo ella misma por un precio mayor. Julia, con chaquetilla de torero y falda transparente, recorre anticuarios y *cash converters* de Barcelona, donde no consigue que nadie pague más por su cuadro. Por supuesto, por el camino vive diversos incidentes —el espectador duda de la veracidad de lo que sucede, entre instantes indiscutiblemente espontáneos e improvisados y otros de carga teatral y dramática— como el ataque de una señora antitaurina o la aparición de la estatua de una Virgen en un contenedor. De Castro remite también a Ocaña, performer andaluz que operó en Barcelona en los años 70, con sus invasiones travestidas y teatralizadas del espacio público. La trama da un giro cuando en un local descubren un retrato de Belén Esteban, estrella de la crónica rosa y la televisión, vestida solo con chaquetilla de torero, y Julia pregunta por el precio de ese cuadro, que triplica el suyo.

Esta ansiedad escenificada de Julia de Castro, encarnada con ironía contundente, me lleva directamente a una cita de *El capital* de Karl Marx que utilizó Wilke para *So help me Hannah*:

Si las mercancías pudieran hablar dirían: nuestro valor de uso tal vez interese a los hombres. Pero a nosotras, en cuanto objetos, nos tiene sin cuidado. Lo que nos interesa objetivamente es nuestro valor. Nuestra propia circulación como cosas-mercancías así lo demuestra. Solo nos referimos unas a otras como valores de cambio. [Fernández-Orgaz 2006: 9]

Wilke recortó la cita en sucesivas presentaciones de *So help me Hannah* para conservar solo las dos últimas palabras: «*Exchange values*», valores de cambio. El sentido en inglés es más ambiguo porque puede entenderse también en imperativo: «Intercambia los valores». Esto confirma la imagen de Wilke como cuerpo

desnudo y deseable según la tradición patriarcal, pero cuyo gesto y actitud no se corresponden con esa tradición. Lo mismo le sucede a la (auto)sexualizada Julia. Según cuenta, en la sesión de posado para Óscar Tusquets, la propuesta inicial del pintor era más clásica, dulcificadora y objetualizante: mirada al cielo, gesto recatado. Pero topó con Julia de Castro, marcada por la lectura del ensayo *Pisa con garbo: El cuplé como performance*, de la profesora Pepa Anastasio:

La mujer-objeto del cuplé [...] se convierte, si no en sujeto consciente de su capacidad para articular sus propios significados a través del performance, al menos en el vehículo a través del cual el escenario, las tablas, se constituye como un lugar para la creación, o contestación, de significados establecidos. [Anastasio 2009]

Esa *revisitación* de la mujer-objeto podría aplicarse a la obra de Hannah Wilke para resolver la incomodidad que provocó en su entorno feminista de los 70. Antes hemos mencionado que, más que narcisismo, el suyo es un caso de «venusismo», porque se abordó a sí misma como gran fuerza erótica de un cierto poder. Pensar en Hannah Wilke me ayuda a interpretar a Sabina Urraca, la última de las tres coetáneas que me falta por abordar, según lo prometido al inicio de este texto.

Sabina Urraca publicó recientemente su primera novela, *Las niñas prodigio* (Fulgencio Pimentel, 2017); hasta entonces se dedicaba a colaborar con medios de comunicación y había publicado un fanzine, *Tus faltas de ortografía hacen llorar al Niño Dios* (2015), en las que proponía, a modo de mnemotecnica, viñetas pornográficas para mejor recordar, por ejemplo, la diferencia entre «hasta» y «asta». Urraca es muy popular como escritora en redes sociales, un perfil que ahora emerge y del cual aún no se ha calibrado el alcance: personas que son leídas por otros miles de personas cada día, que esperan sus aventuras y disertaciones como antes se compraba el periódico de la mañana en un kiosko. Sabina, en vídeos, textos y apariciones públicas, casi siempre habla de sí misma, de su vida íntima o de sus incursiones a mundos impropios. Antes decíamos que parece difícil imaginar una Hannah Wilke en el siglo XXI que fuera ajena al uso — y abuso — de las redes sociales. Al igual que ella, Sabina Urraca acepta la palabra



narcisismo para definir su línea de acción; sin embargo, como en el caso de Wilke creo que no se trata de un Narciso que asoma al agua para quedarse absorto en sus propios límites. Más bien parte de sí misma para disfrazarse, adoptar diferentes formas (¿Jupiterismo, entonces, más que venusismo? ¿Mercurismo?), perderse, ponerse a prueba... y así redimensionarse. Cuando le pregunto por su relación con la performance, Sabina me dice que para ella es un género por conocer. Su personaje o personajes se han construido hasta ahora por escrito y en imágenes, posando, como Wilke. En pocas ocasiones ha ofrecido performance a público, y cuando lo ha hecho, cuenta que su propio pudor se ha rebelado contra ella misma. En el Festival Transtropicalia 2017 de la isla de Tabarca quiso contar a público la historia de varias de sus cicatrices, pero se quedó en el primer relato, porque le dio vergüenza continuar. En el espacio de arte La Nevera, en Madrid, ofreció en 2016 una pequeña pieza de performance llamada *Casa Pis*: Urraca explicó a los asistentes su relación con la orina como fluido ritual para marcar las relaciones de afecto y territorialidad desde niña, y la tóxica invasión de un episodio sentimental que trastocó de forma severa esta relación. Mientras hablaba, Sabina hizo pis en el suelo de la galería, y allí quedó el charquito durante el resto de la velada.

Todas nosotras estamos al inicio de nuestro recorrido artístico, o lo hemos desarrollado de forma periférica, marginal, tenue por un motivo u otro. Se nos puede considerar «promesas» o irremediable *underground*. En cualquier caso, en nosotras algo atraviesa y nos une. Sabina Urraca, Julia de Castro y Marisa Pons no se conocen entre sí, ni personalmente ni apenas en sus respectivas obras, aunque yo sigo la trayectoria de cada una de ellas, y nuestras simultaneidades: el otro día Sabina se hizo una foto, en el más puro estilo Wilke, vestida de chulapa, saltando hacia el cielo sobre una rejilla de ventilación del metro, y tituló a la foto en redes sociales *Santa Teresa*; lo cual, claro me recordó que Julia de Castro está colaborando con un escultor que quiere un retrato de ella, y a propuesta de Julia han tomado como modelo para la expresión facial la Teresa de Bernini. En *La guerra según Santa Teresa* incluíamos este deseo de «ser vista así por los demás»,

por supuesto para ponerlo en diálogo y evidenciar que esta es solo una faceta del imaginario teresiano, la de objeto/sujeto en éxtasis:

Aquí hay un conflicto, señores, y eso es lo que yo envidio. Esa capacidad de ser mujer, hombre, santa, caballero, y salir volando en los dibujos, en las esculturas, que los demás cuando piensen en mí me imaginen así con los pelos para arriba y mi ropaje alborotado, en pliegues, flotando al cielo. [Folguera 2015]

Otro ejemplo: leer en Sabina Urraca el pis como marca de territorialidad me hace darme cuenta de que en *Hilo debajo del agua* la cuestión inundaba el texto, porque la fístula obstétrica va precisamente de eso: tejido roto que no logra salvar el pis, que gotea desorientado.

Creo que ninguna de las tres (Silbatriz Pons, Julia de Castro, Sabina Urraca) tiene un vínculo consciente con Ana Mendieta o Hannah Wilke, y sin embargo yo las conozco mejor a todas —a las míticas ya fallecidas de países lejanos, y a las que puedo seguir en Madrid en 2017; a mí misma, y lo que he escenificado hasta ahora, también— cuando miro a unas a través de otras. Volvamos al fragmento final citado de *Hilo debajo del agua*: el clítoris robado decía «Esta vez, debo estar en tu mano, que no me descubran, porque se reirán de ti». *Hilo debajo del agua* terminaba como un mundo cerrado y circular, inevitablemente; un universo de cuento en que no hay apertura ni evolución. Nosotras no estamos en un mundo cerrado ni circular y por lo tanto enseñamos el chicle en nuestra mano. Este chicle, esta materia elástica, ¿está en nuestra mano porque está mutilado? ¿Lo hemos mutilado nosotras —inducidas, quién sabe— y necesitamos repararlo? En cualquier caso, está en nuestra mano. «Se reirán de ti, mientras tu mano se agita en el suelo dirán que las mujeres disfrutáis con estas cosas, y si no mira cómo nos retorremos, el clítoris y la mano, arrancados en el suelo». De repente pienso que he ofrecido muchas, quizá demasiadas, páginas sobre mujeres que se retuercen: defenestración, cáncer, asesinatos, lesiones obstétricas, infecciones de orina, lenguas cortadas. Me acompleja la posible visión doliente —antes dije que no quería martirologio—, deseearía que todos pudiéramos acercarnos a Wilke y Mendieta sin

ira ni hastío, con curiosidad y alegría. Me respondo a mí misma que en todo momento esos dolores han sido explorados y mejor conocidos a través de las y los creadores enunciados: escultura, palabra, participación del público, trayectoria, intervención en espacio artístico y urbano, composición. Como dice Leslie Jamison en su ensayo sobre la representación del dolor:

Tenía la sensación de que debía defenderme de alguna acusación hipotética que el mundo en general lanzaría contra mi libro. [...] no deberíamos vernos obligadas a convertir cada cicatriz en una broma. No deberíamos vernos obligadas a soltar algo ingenioso, o a retractarnos, o a cuestionarnos a nosotras mismas cada vez que reconocemos: esto duele. No deberíamos tener que restar importancia a nuestro propio sufrimiento — lo sé, lo sé, el dolor no es nada nuevo, los demás también sufren — para poder defendernos de una vieja letanía de acusaciones: actuar de cara a la galería, intentar dar lástima, regodearse en la autocompasión, acaparar la atención, manipular los sentimientos ajenos. El dolor es lo que nosotras hagamos de él. Hay que convertirlo en algo fértil. Así entendí yo el lema vital que habría de guiarme: sigue sangrando, pero busca el amor en la sangre. [Jamison 2015: 301]

Lo peor es que, cuando repaso las descripciones no vinculadas al dolor que he enumerado, me siento todavía más insegura: asalto a las Ramblas, posado en rejillas de metro, chicles pegados, moldes vaginales. Brota el miedo a ser juzgada como narcisista, autocomplaciente, acrítica. Aún no hago mía la premisa de Hannah Wilke: «*Exchange values*», intercambia valores. Cuidado con los ataques reduccionistas, fruto de la ira, el hastío o la desconfianza. Seguramente se equivocan cuando ven narcisismo, porque es jupiterismo: cambiar de forma para llegar más lejos.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ANASTASIO, PEPA (2009): «Pisa con garbo. El cuplé como performance», *Trans: Revista Transcultural de Música*, 13 [disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/61/pisa-con-garbo-el-cuple-como-performance>].
- FERNÁNDEZ-ORGAZ, LAURA, ed. (2006): *Hannah Wilke. Exchange values*, Vitoria, Artium.

- FOLGUERA, MARÍA (2010): *Hilo debajo del agua*, Madrid, Ediciones de la Complutense.
- (2015): *La guerra según Santa Teresa*, Madrid, Continta Me Tienes.
  - (2016): *Los primeros días de Pompeya*, Madrid, Caballo de Troya.
- JAMISON, LESLIE (2015): *El anzuelo del diablo*, Barcelona, Anagrama.
- LÓPEZ, IANKO (2016): «*Mi esposa es artista y saltó por la ventana*», en *revistavanityfair.com*, 18 de julio de 2016 [disponible en: <http://www.revistavanityfair.es/actualidad/articulos/muerte-de-ana-mendietta-artista-carl-andre/22631>].