

## LA PARTICIPACIÓN DEL ESPECTADOR EN *YO SOY. HOMENAJE A LAS MUJERES RAPADAS, DE ART AL QUADRAT*<sup>1</sup>

THE SPECTATOR'S ACTIVE PARTICIPATION IN *YO SOY.  
HOMENAJE A LAS MUJERES RAPADAS* BY ART AL QUADRAT

Mónica MOLANES RIAL

Universidade de Vigo

**Resumen:** el objeto del trabajo es analizar de qué modo la participación del espectador en la performance *YO SOY. Homenaje a las mujeres rapadas* se proyecta como herramienta para la agitación política en el espacio público alrededor de dos cuestiones centrales, trauma y memoria, examinadas desde la práctica artística.

**Palabras clave:** espectador, participación, performance, represión, memoria, mujeres.

**Abstract:** the purpose of the work is to analyze how the spectator's participation in the performance *YO SOY. Homenaje a las mujeres rapadas* is projected as a tool for political upheaval in public space around two central issues, trauma and memory, examined from artistic practice.

**Key words:** spectator, participation, performance, repression, memory, women.

---

<sup>1</sup> Este trabajo se inserta en el marco del Proyecto de investigación "PERFORMA2. Metamorfosis del espectador en el teatro español actual" (PID2019-104402RB-I00) (2020-2023), financiado con una ayuda del Ministerio de Ciencia e Innovación en el marco del Plan Estatal de Investigación Científica y Técnica y de Innovación 2017-2020.

*Contra toda opinión, no son los pintores  
sino los espectadores quienes hacen los cuadros.*

Marcel Duchamp

Las artes escénicas contemporáneas han otorgado un nuevo estatuto al espectador, el de copartícipe. El rol activo que buena parte de las propuestas escénicas demandan del espectador opera como un elemento más en la concepción artística y estética de las piezas, con especial incidencia en la producción de sentido, ya que el espectador se convierte en agente activo del espectáculo. De este modo, la pasividad de la mirada que se ha asociado al espectador tradicional deja paso a una implicación mayor por parte de un público que incluso interviene de manera física en las piezas escénicas para activarlas o completarlas estéticamente, estableciendo, así, diferentes relaciones basadas en la participación, cooperación, interacción, agencia, inmersión o cocreación. A esta modificación en la distribución de los roles subyacen las ideas que Jacques Rancière expone en su conocido ensayo *El espectador emancipado* (2010) en el que subraya, entre otras cosas, la desmitificación de las jerarquías del conocimiento que se produce en esta nueva concepción del espectador como partícipe de la obra artística, de manera que los límites entre creador y espectador varían bajo la asunción de la idea de que cualquier individuo es capaz de vivir la posibilidad de la reflexión o la experiencia estética.

El reclamo de una actitud más activa y reflexiva por parte del espectador —ya demandada en el arte de las vanguardias de principios del siglo XX— lo convierte en receptor y productor debido a que su propio ejercicio intelectual en la percepción de la obra constituye parte importante de la composición de la misma<sup>2</sup>. Así, el espectador no es solo quien legitima la obra, sino que pasa a formar parte de ella para cerrar el bucle que la convierte en espectáculo. En este sentido, si se atiende a la definición de *performance* como “lo que un artista hace, en un aquí y un ahora, que lo vuelve un acto único e irrepetible, compartido con el espectador” (Perea, 2014), esta resulta el formato idóneo para generar una relación más activa con el espectador, ya que implica la construcción de una estructura escénica que evoluciona hacia la apertura del acontecimiento. De este modo, se generan espacios cuyas dimensiones acercan a todos los agentes que forman parte de la experiencia performativa y ahonda en la idea del teatro como espacio de encuentro de la comunidad.

La dinamización del papel del espectador que ofrece este tipo de acciones performativas tiene especial relevancia en la obra de quienes trabajan con la memoria en el campo artístico, pues invitan al espectador a participar en la revisión subjetiva de los hechos históricos referidos en la pieza. Así, la

---

<sup>2</sup> Como explica Jorge Luis Marzo, “Las prácticas «situacionistas», encaminadas a distorsionar el valor capitalista de los productos culturales, o más recientemente la «estética relacional», cuyo objetivo es incorporar a la narración artística el sentido mismo del contexto y de la audiencia que la lee, han supuesto procesos siempre en pos de una nueva relación con el espectador, haciéndole directamente cómplice del status que el arte adoptaba en cada momento. El arte, por tanto, no sería simplemente el resultado de un discurso intelectual de clase, sino una manifestación de la importancia de la propia posición perceptiva de cada espectador (Debord, Foucault)” (2009: 69).

participación del público se convierte en posibilidad de emancipación como ciudadanía a través del ejercicio de la crítica y de la acción. Es el caso de buena parte de la obra de Art al Quadrat, grupo artístico valenciano formado por Mónica y Gema del Rey Jordà<sup>3</sup>, cuyas piezas pueden situarse entre el activismo político en clave de memoria histórica y el arte performativo. Sus obras tienen un manifiesto carácter político tanto en lo referente al cuestionamiento de la representación y la participación del espectador como a las situaciones que propone y los asuntos sobre los que trabajan. En sus últimos proyectos han abordado la cuestión de la recuperación de la memoria a través de propuestas artísticas que contribuyan a superar el dolor colectivo, como ocurre con las piezas tituladas *Las Jotas de las Silenciadas* (2016) o *YO SOY. Homenaje a las mujeres rapadas* (2017), ambas centradas en la memoria de las prácticas de violencia ejercida sobre las mujeres por el régimen dictatorial de Franco<sup>4</sup>. En la primera

[...] se relatan cinco historias de mujeres reales, rescatadas de testimonios de familiares o vecinos que se han transmitido de forma oral siguiendo vivas en la cotidianeidad. Se transforman en jotas que resuenan en los lugares donde los hechos concretos de estas mujeres acontecieron sacándolas del olvido. [...] La jota fue usada, como otras manifestaciones folclóricas, como emblema de la dictadura, de lo español, dejando las letras como meras recreaciones naïfs de una vida cotidiana de antaño idealizada o demostraciones religiosas, sin dejar espacio para la crítica. ¿Había otro tipo de jotas? Sí, La Chacha fue una mujer a la que fusilaron por cantarle una jota a un ministro republicano y La Lutera, cuya jota original se canta en el vídeo, cuenta como se siente de luto por los fusilamientos acontecidos. Por eso cantar en la actualidad estas jotas con las historias de estas mujeres es un acto político lleno de valentía ya que dan la cara y la voz por recordar a las silenciadas además de devolverle el carácter social y popular de este canto (Art al Quadrat, 2016-21).

En *Yo soy. homenaje a las mujeres rapadas*, Art al Quadrat centra su trabajo en la represión y tortura física que las mujeres republicanas sufrieron por parte del franquismo, en particular en la esfera pública. Es bien sabido que en la consolidación de la dictadura franquista la represión desempeñó una función muy destacada como modalidad de violencia política con el objetivo de mantener un determinado orden político-social. Además, diversos especialistas apuntan que puede hablarse de una *represión sexuada* o diferenciada, pues fueron distintas las formas de ejercer la represión sobre las mujeres que sobre los hombres (Abad, 2009: 65). En ocasiones, la represión hacia las mujeres adquiría formas menos visibles, un tipo de violencia que se ha llamado encubierta: mujeres señaladas o

<sup>3</sup>Art al Quadrat nace en el año 2002. Se definen como “artistas gemelas mujeres madres, en este orden, es la definición de nuestro yo en estos momentos y en cada uno de estos estadios, hay una lucha y una posición política frente a lo establecido que construye la obra de Art al Quadrat” (Art al Quadrat, 2016-21). Han sido premiadas en la Biennial de Arte de Mislata 2016, Arts Visuals Can Felipa 2016, Premio en la XII de Instalaciones de Mujer en el CCHSN de La Cabrera (Madrid) 2017 o 1º Premio ECOARTIST en el Festival VESOS en Valencia en el año 2018.

<sup>4</sup>Tan solo un par de años antes, en 2015, los también performers Luis Melón Arroyo y Abel Azcona realizaban en el espacio público dos acciones para reivindicar la memoria de las víctimas de la violencia franquista. El primero, con *Los nombres*, llevó a cabo la performance sobre el pavimento de la plaza leonesa de San Marcos: consistió en la escritura a tiza de los nombres de más de seis mil presos que fueron encarcelados, entre los años 1936 y 1940, en las dependencias del edificio del actual Parador de Turismo, entonces convertido en campo de concentración en aquellos años. Tanto familiares de las víctimas cuyos nombres fueron escritos, como ciudadanos voluntarios, contribuyeron al homenaje con el ejercicio de la escritura. La vocación de perdurabilidad de la presencia de los nombres en el espacio público que tenía la performance fue violentada por el propio ayuntamiento que al finalizar el mismo día, los borró con mangueras de agua. Por su parte, con la performance *Enterrados*, Abel Azcona llevó a la plaza del Monumento a los Caídos de Pamplona -repleta de símbolos franquistas- a decenas de personas, familiares de asesinados, exiliados y desaparecidos de la Guerra Civil, a quienes enterró en la explanada con la tierra del huerto de uno de los familiares fusilados. Puede consultarse un registro de fotografías de la performance en <https://abelazcona.art/enter>

familiares de represaliados que sufrieron ostracismo social y discriminación en el ámbito laboral. En este sentido, se ha hablado de una *concepción familiar del delito* (Ginard, 2013: 27). En la esfera de la violencia más física, si bien hubo menos asesinatos de mujeres que de hombres, fue frecuente el recurso a la violación, al rapado de pelo, a la ingesta de aceite de ricino o a la exposición de sus cuerpos desnudos o semidesnudos en la vía pública con el propósito de deshumanizarlas y atacar su feminidad, además de deshonorar al hombre de familia. Acciones como estas estaban vinculadas, en el plano simbólico, a la purificación de la sociedad por medio de las mujeres. La violencia ejercida por el régimen, real y simbólica, condenó a las mujeres y a los vencidos a una doble ejecución: a través del asesinato y a través de su olvido en la historia.

En opinión de las creadoras de *Art al Quadrat*, la violencia ejercida contra las mujeres ha sido una violencia silenciada que no ha tenido el reconocimiento que debiera, ya que no consta documentación oficial sobre ello y los testimonios perduran, sobre todo, a través de los relatos orales de las supervivientes o testigos que conformarían lo que José A. Sánchez define como “contramemoria” en su ensayo “Historias y memorias”:

Hay una memoria del poder, en complicidad con las narrativas históricas oficiales, que fue utilizada por los Estados-Nación en el siglo XIX y principios del XX para construir su identidad. Y hay una contramemoria, a la que recurrieron los pueblos y colectivos excluidos de aquellas narrativas o de los lugares oficiales de la memoria. Cuanto más alejada la historia y la memoria oficiales de las historias y las memorias individuales y grupales, tanto mayor la probabilidad de que aparezcan síntomas traumáticos (2017b, 268).

Hacer visibles los relatos de la memoria de los vencidos y las reflexiones sobre su divulgación constituye un relevante gesto político de resignificación histórica. La memoria encierra una gran fuerza simbólica cuya relevancia radica en conformarse como un espacio cultural capaz de alimentar las formas de narración de los olvidados y marginados por el relato oficial de la historia, ya que a través de la práctica artística alrededor de la memoria puede darse sentido e identidad a ciertos colectivos como sujetos sociales.

En esta línea se sitúa *Yo soy. homenaje a las mujeres rapadas*, una intervención realizada en las calles de Sagunto y Puerto de Sagunto, Valencia. Las piezas que se han concebido para ser realizadas fuera del espacio del teatro convencional y en lugares concretos del espacio urbano o del medio natural han recibido el nombre de *site-specific performance*, ya que es el espacio el elemento central a partir del que se crea el trabajo artístico. Ese espacio elegido influye de modo directo en la estructuración, planificación y creación de la propuesta con el que se establece un diálogo. Este tipo de propuestas escénicas exploran las propiedades, cualidades y significados de un espacio concreto y establecen una relación bidireccional entre el espectador y el lugar específico. Las acciones que se proponen en ellas suelen ser de carácter efímero y estar vinculadas al momento de su ejecución y al entorno en el que se desarrollan. En el caso de *Yo soy. homenaje a las mujeres rapadas*, el espacio resulta ser uno de los elementos constitutivos de la acción y un componente central de la performance, pues tiene especial relevancia para la creación de relatos de memoria críticos en los mismos espacios del trauma o de la ritualidad del recuerdo en lo público (Faure Bascur, 2018).

La performance de Art al Quadrat consistió en un homenaje por parte de las artistas y el público participante a las mujeres de las localidades valencianas víctimas de la violencia de la represión franquista. La acción contó con tres partes diferenciadas: en primer lugar, la lectura en voz alta de cada uno de los nombres de las mujeres que, según la investigación realizada por las creadoras, sufrieron algún tipo de humillación y vejación públicas, para que ninguno de ellos quede en el olvido; en segundo lugar, las *performers* se raparon el pelo recíprocamente como un acto simbólico que les llevaría a recordar a las víctimas durante el tiempo que tarde en volver a crecerles el pelo; y, en tercer lugar, solicitaron la donación voluntaria de mechones de pelo al público asistente para conformar, después, una columna de pelo de más de veinte metros que sería expuesta en el museo. También propusieron a los espectadores barrer las calles de Sagunto como gesto de empatía para ponerse en la piel de las víctimas y barrer así, simbólicamente, esa acción vejatoria a la que muchas mujeres fueron sometidas públicamente durante los años de represión<sup>5</sup>. Como apunta José Antonio Sánchez en “El cuerpo expuesto”:

El dolor real no cancela la representación estética, sino que más bien reta al espectador en cuanto espectador, reclama su participación intelectual y afectiva, le reserva un lugar en el interior de la misma [...]. Como en las formas rituales ancestrales, el dolor o la lesión no son modos de negación del cuerpo, sino modos de integración por medio de los cuales el individuo se reconoce en la materialidad o en la comunidad” (2017a: 159).

De este modo, el espectador participa del dispositivo de la performance ofreciendo su cuerpo como soporte y signo de la acción, convirtiéndolo en el espacio físico en el que se activa la pieza escénica como respuesta al estado permanente de violencia y desprecio existente contra las mujeres. Poniendo el cuerpo a disposición de la intervención performativa, el espectador responde de manera activa al intento de las creadoras de actuar como correa de transmisión de una experiencia traumática y de involucrarlo en los procesos creadores que persiguen elaborar una memoria emocional a partir de representación gráfica, simbólica e icónica del dolor, mostrando, así, que el cuerpo de la mujer, como señaló Barbara Kruger, es un campo de batalla. En opinión de Eyleen Faure Bascur:

Alejandra Castillo enfatiza en dos aspectos importantes de considerar: por un lado, el cuerpo como espacio de lo político y de construcción de la diferencia, y, por otro lado, en vínculo con el cuerpo, la idea de la posibilidad abierta de tomar por sí mismas [...] el espacio de representación, adquiriendo capacidad propia de enunciación y presencia en lo público. [...] Estos planteamientos, cuando pueden ser traspasados al ámbito de la acción política, abren posibilidades de cambio o interrupción en el ámbito de los relatos de memoria que incluyen o excluyen a distintos grupos y sujetos (2018: 11).

Para Art al Quadrat, esa posibilidad de tomar el espacio público y adquirir presencia en él contribuye a mostrar de qué manera, desde el presente, las artes pueden contribuir a enfrentar el legado de los

---

<sup>5</sup> El proyecto que presenta Art al Quadrat no se reduce a esta performance, sino que a partir del proceso de investigación y documentación que realizan sobre el tema de la represión franquista ejercida contra las mujeres, son invitadas a realizar una exposición en el año 2018 en el Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat, comisariada por Susana de Blas y titulada *YO SOY*. La muestra estará integrada por material audiovisual resultado de la realización de la performance, diversos objetos relacionados con los testimonios orales que han recopilado y diversas fotografías que, posteriormente, recopilarán en un fotolibro. Algunas de las piezas pueden encontrarse en su web: <https://www.artalquadrat.net/categoria-producto/obradisponible/yosoy/>.

conflictos ya que ofrecen la posibilidad de poder redefinir de qué manera queremos recordar los hechos históricos pasados.

La puesta en crisis de los roles jerárquicos de los productores y receptores de la obra escénica tiene especial incidencia en la visibilización de los relatos de la memoria sobre los traumas no solucionados. La práctica escénica se ha servido de la performance como uno de los lugares centrales para pensar la historia traumática, ya que el cuerpo ha sido un elemento central en la práctica artística en las últimas décadas con relación a la defensa de los derechos humanos, pues la investigación sobre la violencia física ejercida por los regímenes dictatoriales basados en la tortura y la desaparición de lo disidente han ocupado un lugar central en el ámbito de las memorias culturales. Como plantea Juan Pablo Aranguren:

[...] las consecuencias que los traumas corporales tienen en los sujetos han dejado una herida simbólica en el cuerpo social, la cual ha influido en la configuración subjetiva de los individuos y grupos. Esta influencia puede actuar en diferentes sentidos. Si consideramos que las “marcas e inscripciones” de los cuerpos pueden transmitirse, como experiencias límites al colectivo, podemos reflexionar en torno al potencial transformador que posee la transmisibilidad de esta experiencia traumática, como medio de actualización de las memorias y traspaso del compromiso político. [...] La tortura como sufrimiento físico y emocional que se comunica, puede incorporarse a los relatos como experiencia política cercana a los grupos en el presente. De esta manera, se actualiza no sólo en la experiencia de quien la sufrió, sino que también en la acción política del hoy. La transmisión del “horror” no sólo produce empatía e impacto, sino que también puede resignificar los sentidos de las vivencias dentro de los relatos, y, con ello, dentro de la experiencia personal y colectiva. En general, la performance artística y política abre la posibilidad de encarnar el tiempo pasado, “traerlo” al presente (eliminando la linealidad del tiempo histórico), re- construirlo y revivirlo por parte del espectador partícipe (Bascur: 2018).

Así, en el campo de la experimentación artística sobre las memorias traumáticas, las performances pueden operar como “actos de transferencia”, ya que al mismo tiempo que hacen visible el trauma y su experiencia, tienen la capacidad de darle un nuevo significado en el tiempo presente (Bascur, 2018). En este sentido, podría decirse que la performance tiene la capacidad de resituar el trauma en la esfera pública, haciendo al espectador parte del drama nacional colectivo. Tal potencial hace de la performance una herramienta política efectiva ya que ofrece una apertura a la participación activa por parte del espectador. En este sentido, la obra de Art al Quadrat difumina los límites entre artista y público para invitar a los espectadores a convertirse en lo que Miguel Ángel Hernández-Navarro denomina “historiadores”, artistas que entienden la historia, tomando como referencia el sentido benjaminiano del tiempo, como algo abierto que aún puede ser modificado.

### Referencias bibliográficas

- ABAD BUIL, I. (2009): “Las dimensiones de la «represión sexual» durante la dictadura franquista”, *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 84, pp. 65-86.
- ART AL QUADRAT (2016-21): *Art al Quadrat*, en <https://www.artalquadrat.net/artalquadrat/>.
- FAURE BASCUR, E. (2018): “Memoria y género: Apuntes para la composición de nuevas tramas de recuerdo”, *Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social*, 18/3, pp. 1-19.

- GINARD, D. (2013): “Represión y especificidad de género: en torno a la violencia política contra las mujeres en la España del primer franquismo”, en M. NASH (ed.), *Represión, resistencias, memoria. Las mujeres bajo la dictadura franquista*, Granada, Comares Historia, pp. 23-36.
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. Á. (2012): *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*, Murcia, Micromegas.
- MARZO, J. L. (2009): “Se sospecha de su participación: el espectador de la vanguardia”, en *Querido público. El espectador ante la participación: jugadores, usuarios, prosumers y fans*, Murcia, Centro Párraga, Cendeac y Elèctrica Produccions, pp. 63-82.
- PEREA, M.ª C. (2014): “Performance y espacio público: el lugar del espectador”, en [http://cpdt.net/portal/teatro\\_mundo/performance-y-espacio-publico-el-lugar-del-espectador/](http://cpdt.net/portal/teatro_mundo/performance-y-espacio-publico-el-lugar-del-espectador/) [Consultado el 15/11/2020].
- SÁNCHEZ, J. A. (2017a): «El cuerpo expuesto», en *Ética y representación*. México, Paso de Gato, pp. 159-164.
- SÁNCHEZ, J. A. (2017b): «Historias y memorias», en *Ética y representación*. México, Paso de Gato, pp. 267-271.