

¿UN ACTO DE TERRORISMO FEMINISTA? REVISIÓN CRÍTICA DE NYAKA EN LAS PRIMERAS JORNADES CATALANES DE LA DONA (1976)

AN ACT OF FEMINIST TERRORISM? A CRITICAL REVIEW OF NYAKA AT THE FIRST CATALAN WOMEN'S CONFERENCE (1976)

Jone Rubio Mazkieran¹

Rubio Mazkieran, Jone. (2025). ¿Un acto de terrorismo feminista? Revisión crítica de Nyaka en las primeras Jornades Catalanes de la Dona (1976). *Asparkia. Investigació feminista*, 46, 1-19. <https://doi.org/10.6035/asparkia.8075>

Recepción: 16/05/2024 | Aceptación: 07/10/2024

RESUMEN

El año 1976, en el contexto de las Jornades Catalanes de la Dona, el colectivo teatral Nyaka performó un acto abiertamente conocido por la historiografía feminista del Estado español. Así, la siguiente investigación se centrará en los orígenes de Nyaka, para después centrarse en la acción que tuvo lugar en las jornadas feministas. Entendiendo la acción como una herramienta feminista que cuestionó el imaginario de feminidad marcado por el nacionalcatolicismo franquista, se tratará de mostrar el diálogo que esta generó en el espacio en el que se ejecutó, para lo que se incidirá en la dimensión tanto emocional como corporal del acto.

Palabras clave: feminismo, performance, Transición española, espacio, emociones

ABSTRACT

In 1976, in the context of the Jornades Catalanes de la Dona, the theatre collective Nyaka performed an act that is openly known in Spanish feminist historiography. Thus, the following research will focus on the origins of Nyaka, and then concentrate on the action that took place during the feminist conference. Understanding the action as a feminist tool that questioned the feminist imaginary marked by Franco's National Catholicism, the aim will be to show the dialogue it generated in the space in which it was carried out, for which the focus will rely on the emotional and corporal dimension of the act.

Keywords: feminism, performance, Spanish Transition, space, emotions

¹ Universidad del País Vasco, jone.rubio@ehu.eus, <https://orcid.org/0000-0002-7223-088X>. El artículo ha recibido el apoyo del contrato predoctoral UPV/EHU (PIF/21) y del Grupo de Investigación «Hariak. Literaturaren eta artearen inguruko ikerketa feministak» (GIU22/08).

1. Hilos por tejer: ¿qué hay de la performance?

Aunque no sean abundantes, en las últimas décadas hemos sido testigos del auge de líneas de investigación que se han encargado de cubrir las lagunas androcéntricas de la historia del arte. Entre otras cuestiones, estas han provisto de un enfoque renovado a campos como el de la historiografía del arte feminista, que ha dado pasos decisivos en el desarrollo de genealogías invisibilizadas. Así, la búsqueda de sinergias entre manifestaciones artísticas y feminismos son consecuencia directa de la apertura a otros modos de hacer, cuya consolidación se declara a través del proyecto curatorial *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, comisariado por Patricia Mayayo y Juan Vicente Aliaga (Aliaga y Mayayo, 2013). El estudio, elaborado por los comisarios y las investigadoras que participaron en el catálogo,² visibilizó el trabajo de muchas artistas y propuso herramientas metodológicas para entender tanto las creaciones como las trayectorias de estas.

Entre las obras expuestas se encontraba el trabajo de la fotógrafa Pilar Aymerich, que registró la acción llevada a cabo por el grupo teatral Nyaka en las Jornades Catalanes de la Dona de 1976. Esta imagen muestra al grupo de mujeres que irrumpió en el paraninfo de la Universitat de Barcelona para limpiarlo durante una de las ponencias de las jornadas. Se trata de una acción performática invisibilizada por su contexto y rescatada por investigadoras como Assumpta Bassas (2013) y Mary Nash (2007).

Todavía hay hilos sueltos en las investigaciones centradas en esta acción y el colectivo al que se le atribuye la autoría. Se puede intuir esta carencia como una consecuencia de la cercanía de Nyaka con lo teatral, de su escasa relación con circuitos artísticos oficiales y del hecho de que se trate de una acción llevada a cabo por mujeres. Ciertamente, Nyaka se creó el año 1971, y fue un grupo teatral callejero que tenía como objetivo impulsar el pensamiento crítico del público a través del arte. De todas formas, no se trata de un caso aislado, ya que la idea del papel del arte conceptual como impulsor del performance art en Cataluña habría eclipsado otras prácticas que no eran parte de esta genealogía (Albarrán y Estella, 2015, p. 17).

Este factor se refleja en que carecemos de investigaciones que, específicamente, se centren en la acción de Nyaka. En diferentes ocasiones se ha incidido en el registro fotográfico de Aymerich o en el papel que desempeñó Mari Chordà en la acción, pero las investigaciones en torno a los cuerpos de quienes la performaron son muy limitados y forman

² En la publicación ligada a la muestra se encontraban textos de Olga Fernández López, Noemi de Haro García, Isabel Tejada Martín, Assumpta Bassas Vila, Rocío De la Villa y Paul B. Preciado.

parte de investigaciones panorámicas.³ Así, considero que el espacio que ocupa la acción de Nyaka en la genealogía feminista del arte español es claro. Muestra de ello es su presencia tanto en relatos como en exposiciones ligadas a esta genealogía;⁴ sin embargo, sus orígenes siguen siendo difusos.

Esta carencia demuestra que urgen las investigaciones que muestren modos de analizar este tipo de prácticas. Se trata de un campo metodológico cuyo punto de partida han marcado investigaciones como las de Carmen García Muriana (2014), Assumpta Bassas (2013) y Maite Garbayo (2016), que han tejido nuevas metodologías dedicadas a la investigación de la performance desde una perspectiva de género. Partiendo de esta necesidad, el objetivo de la siguiente investigación es reunir la información segmentada en torno a la performance para dirigir la mirada al origen de Nyaka, la especificidad de la acción de este colectivo en las Jornades Catalanes de la Dona y su diálogo con el público.

2. Jornadas feministas y las artistas que no querían ser genios

Las primeras Jornades Catalanes de la Dona se celebraron los días 27, 28, 29 y 30 de mayo de 1976 en la Universitat de Barcelona, con la asistencia de alrededor de cuatro mil mujeres. Nos situamos en un contexto que trataba de reconstruirse tras la desaparición de un régimen dictatorial cuyas premisas nacionalcatólicas reprimieron a los cuerpos femeninos que se encontraban bajo su yugo.

El uso del espacio público seguía sometido a fuertes controles y restricciones políticas. Aun así, ya durante la década de los sesenta comenzaron a surgir grupos que fomentaban la socialización de las preocupaciones de las mujeres de forma clandestina. Asimismo, en 1965 se creó la asociación Amas de Hogar de Barcelona y Provincia, que aglutinaba a mujeres vinculadas a partidos de izquierdas y movimientos vecinales, con un claro componente feminista (Mayayo, 2012, p. 51).

Como explica Patricia Mayayo (Mayayo, 2013, p. 99), la España de 1975 hacía tiempo que había dejado atrás la rigidez del primer franquismo a causa de las transformaciones económicas y sociales derivadas del desarrollismo. Sin embargo, sus efectos persistían y los sujetos femeninos seguían ligados a una figura de ama de casa readaptada a los nuevos

³ En este caso, las más esclarecedoras serían las realizadas por Mary Nash en *Dones en Transició* (2007) y su texto en relación con la performatividad en los contextos feministas ligados a Barcelona, publicado en 2021 (Nash, 2021). Mismamente, tanto la tesis doctoral de Assumpta Bassas (2016) como la investigación que presentó en el catálogo de *Genealogías feministas en el arte español* (Bassas, 2013, pp. 213-237) son imprescindibles para entender el contexto artístico de la acción; sin embargo, no la tratan en profundidad.

⁴ En lo que respecta a exposiciones, destacan la anteriormente citada «Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010» y «Feminismos!», celebrada en el CCCB de Barcelona en 2019 bajo el comisariado de Gabriele Schor y Marta Segarra.

tiempos. El imaginario de la mujer doméstica se adaptó a una nueva distribución de espacios, en la que las mujeres se incorporaron progresivamente a la vida social y laboral, sin abandonar sus labores domésticas (Romo Parra, 2021, p. 170).

El nombramiento de Naciones Unidas del año 1975 como Año Internacional de la Mujer permitió que los grupos de mujeres que se reunían de forma clandestina lo hicieran con mayor permisividad (Verdugo Martí, 2010, p. 261). Así, la celebración de las jornadas de Barcelona fue un síntoma de la eclosión del entusiasmo feminista que ya se estaba fraguando en los últimos años de la dictadura. En este contexto, las calles, los edificios públicos, las plazas... se transformaron en espacios de expresión y fueron escenarios de acciones performativas ligadas al movimiento feminista (Garbayo Maeztu, 2016, p. 224).

Con lo que respecta a artistas afines al feminismo, algunas de ellas se desmarcaron de lenguajes artísticos de una tradición cultural, decantándose por soportes como la fotografía, el bordado, el dibujo, el video o la performance (Rosón, 2021, p. 171). En esta línea, la performance fue parte del lenguaje que los movimientos feministas han usado para crear nuevos marcos de significación (Llanos, 2018, p. 172). Es por esta razón por la que me interesa inscribir la acción que Nyaka performó en las jornadas de 1976 dentro de la genealogía feminista del arte; ya que tanto la performance, como herramienta de expresión artística, como el contenido de la acción muestra un modo de hacer claramente inscrito en las premisas de esta genealogía.

Aunque, Maite Garbayo afirma que la separación entre el ámbito artístico y las prácticas feministas fue bastante clara en la década de 1970 (Garbayo Maeztu, 2016, p. 35), el componente transversal del movimiento feminista muestra que, aunque de forma anónima, la presencia de las prácticas artísticas en espacios feministas fue un hecho. Algo que, en el caso de las Jornades Catalanes de la Dona, se prueba a través de la presencia del acto de Nyaka, con la existencia de un espacio literario en el que, entre otros trabajos, se encontraba el poemario de Mari Chordà —que integraba poesía y litografías— o los registros fotográficos de Pilar Aymerich. Además, es significativo que la atmósfera feminista de las jornadas canalizara la creación de La Sal,⁵ espacio de experimentación que rechazaba los códigos patriarcales atribuidos a la cultura y donde, desde su creación en 1977, se exponían diversas piezas de artistas feministas (Almerini, 2018, p. 189).

⁵ La Sal fue un espacio feminista fundado en 1977 en Barcelona, en su interior se organizaban exposiciones, debates y lecturas que tomaban como eje la crítica feminista.

Se trata de una realidad que no solo se reduce a las jornadas de Cataluña, ya que como Mercedes Arbaiza y Maialen Aranguren advierten, en las primeras jornadas feministas del País Vasco (1977) las expresiones artísticas también sirvieron para que las participantes verbalizaran su malestar y contemplaran otras subjetividades femeninas (Aranguren y Arbaiza, 2021, p. 15). Este tipo de actos performativos también estuvieron presentes y muestra de ello sería la posterior creación del grupo de teatro Mari Urrike, cuya construcción partió del contexto de estas mismas jornadas. Entre sus integrantes se encontraba Yolanda Martínez, quien ya en 1976 ejecutó diversas acciones en el contexto del País Vasco (Martínez, 2023).

Se trata de un factor repetido en el caso de las prácticas artísticas feministas y nos deja entrever que estas fueron sometidas a una doble invisibilización; puesto que, además de estar al margen de circuitos artísticos oficiales, los nuevos círculos que integraban lo político en su práctica artística no las consideraban relevantes. Los parámetros oficiales del arte no entendían ni valoraban este tipo de creaciones, por lo que fueron excluidas del relato historiográfico oficial del posfranquismo (Almerini, 2018, p. 190).

En este sentido, es interesante la reflexión que desarrollan Isabel Tejada y Lola Hinojosa para explicar la falta de visibilidad de las expresiones artísticas con tintes políticos de esta época (Hinojosa y Tejada, 2011, p. 782). Según estas, en el periodo de cambio del franquismo tardío a la transición democrática, los partidos firmaron un pacto por el que se archivarían aquellas reivindicaciones que pudieran resultar una carga para el proceso de democratización. Por ende, algunos temas quedaron fuera de la agenda política que se estaba debatiendo en aquel momento. Esto influyó en la visibilidad y el recuerdo de algunas manifestaciones artísticas incómodas para la creación del relato político/cultural de los setenta.

Indudablemente, el sistema artístico no estaba al margen de los cambios políticos y sociales; lo que hizo que los discursos artísticos de la época solo aceptaran las expresiones artísticas menos incómodas para el nuevo contexto político. Como consecuencia, cayeron en el olvido aquellas expresiones, creaciones y obras que se alejaban de este nuevo canon, más cómodo para la creación de un relato acorde a lo pactado por la nueva agenda política. Las producciones feministas de arte en el posfranquismo no quedaron al margen de estos hechos y el escaso recuerdo de lo sucedido en la Universitat de Barcelona en mayo de 1976 lo refleja. Por esta razón, es pertinente analizar el alcance y el efecto de la acción. Sin embargo, antes de centrarme en la acción de 1976, considero necesario incidir en la trayectoria del colectivo teatral, sus modos de hacer y su posible nexo con el movimiento feminista.

3. Entre el teatro y la performance

El grupo teatral Nyaka surge el año 1971 en Radio Barcelona.⁶ Sus integrantes lo definían como un colectivo de teatro independiente que tenía como objetivo hacer «terapia callejera por la que la gente llegase a comprender el alto grado de incomunicación existente» (Sáenz Guerrero, 1974, p. 21). En palabras de Feliciano Castillo, integrante de Nyaka, su ambición residía en generar «un impacto en el público que se encontraba con sus actos, donde también integraban disciplinas como la poesía, danza, música y fotografía» (Castillo, 2014, p. 70). Este testimonio nos lleva a entender que las integrantes de Nyaka no tenían como objetivo entrar dentro de los parámetros de aceptación y reconocimiento del sistema del arte de la época (Imagen 1).



Imagen 1. «Nueva experiencia teatral del grupo Nyaka» en *Diario de Barcelona*, Juan Antonio Sáenz Guerrero, 31 de julio de 1974. Arxiu Històric de la Ciutat.

Como he relatado con anterioridad, las prácticas artísticas politizadas se alejaban de los circuitos culturales oficiales, lo que justifica el escaso impacto que el colectivo tuvo en el relato artístico ligado a la época. Además, los espacios alternativos en los que tenían lugar este tipo de prácticas estaban mayoritariamente dirigidos a élites culturales e intelectuales (Garbayo Maeztu, 2016, p. 45). Pero, más allá de incidir en este tipo de espacios, Nyaka

⁶ El grupo estaba integrado por Beatriu Alabart, Enrique Benz, Feliciano Castillo, Montse Conill, Dolors Franquet, Toni Longa, Esther Lupresti y Vicente Morales.

quería tejer un diálogo con el público de la calle, no en contextos herméticamente artísticos. Se trata de un aspecto del que, ya en 1974, el *Diario de Barcelona* advertía:

Para Nyaka, igual que para otros grupos de teatro independiente, la principal dificultad está en que, al no integrarse en cadenas comerciales del espectáculo, gran parte de su labor renovadora es desconocida para el público interesado por el teatro [...]. La experiencia de ayer tarde es, según manifestaron, un nuevo intento de trasladar una manifestación cultural a la calle y que la creatividad del público se exprese dentro de unos márgenes de mayor libertad. (Sáenz Guerrero, 1974, p. 21)

Si bien este testimonio no alude a la acción integrada en las jornadas de 1976, nos permite entrever que uno de los objetivos de las autoras era crear una red de contacto en la que apelar al público. Por otro lado, aunque las diversas actuaciones llevadas a cabo en espacios de Barcelona muestran que no se trataba de un colectivo íntegramente feminista, lo más probable es que algunas de sus integrantes fueran cercanas a círculos pertenecientes al movimiento. Así, la prioridad de quienes actuaron en la universidad no miraba al prestigio devenido de la producción patriarcal del arte. Es decir, el objetivo de las artistas no residía en ser reconocidas como reputadas pioneras de la performance por un sistema que, probablemente, las rechazaría.

La presencia de creaciones artísticas feministas de las jornadas estuvo garantizada por la comisión de cultura, pero, como relata Assumpta Bassas (Bassas, 2013, p. 466), las creadoras feministas querían apartarse de los parámetros de autoridad establecidos por la tradición patriarcal del arte. Por ello, recurrir al anonimato y a la colectivización de la obra permitía quebrar el rechazo del sistema del arte hacia las prácticas artísticas realizadas por mujeres.⁷ Algo que dificulta saber con certeza quién actuó de forma activa en la acción del paraninfo.

Varios documentos atribuyen la autoría de la acción a la artista y poeta Mari Chordà, pero tanto el testimonio de la artista como el de Feliciano Castillo son difusos. La artista cuenta que formó parte de la comisión de cultura de las jornadas y fue ella quien las invitó a realizar la acción, pero no formó parte de ella activamente, sino que se situó en la entrada del paraninfo para controlar la entrada durante la ejecución de la acción. Sin embargo, colaboró con las artistas en una acción dramática en la que estas leyeron sus poemas, pero esto tuvo lugar en diferentes momentos de las jornadas, y no en la ponencia inaugural (Chordà en Arxiu Municipal de Barcelona, 2020).

⁷ Por ejemplo, entre otras más, la artista Mari Chordà presentó su poemario ... *i moltes altres coses* de forma anónima.

En cuanto a la acción llevada a cabo en el paraninfo, según el relato de Castillo, las participantes fueron algunas mujeres del colectivo, que eran las siguientes: Montse Huguet, Beatriu Alabart, Montse Conill, Esther Lupresti y Paulina Giralt (Castillo, 2014, p. 81). Es interesante incidir en que algunas de las colaboradoras se integraron en Nyaka para intervenir en las acciones que tuvieron lugar en las jornadas feministas, lo que muestra la apertura del colectivo y su intención de sumarse a las activistas que estaban participando en las jornadas.

4. Un acto de terrorismo feminista

El día 27 de mayo de 1976 un grupo de mujeres entró en el paraninfo de la Universitat de Barcelona. Este grupo de mujeres comenzó a limpiar el espacio en el que se estaba celebrando la ponencia inaugural de las Jornades Catalanes de la Dona. La charla fue organizada por la vocalía de mujeres de Hospitalet y en ella se habló de cómo podía evolucionar el trabajo de las mujeres y su situación laboral en los barrios, así como cuáles eran las posibilidades de transformación de las estructuras patriarcales que las oprimían.

Fue entonces que las participantes comenzaron a limpiar el espacio y a las personas que lo ocupaban hasta llegar a la mesa de las ponentes, donde finalizó la acción (Imagen 2), lo que contrastó con la seriedad de la conferencia. Asimismo, la vestimenta de las performers, que iban vestidas con batas, rulos y utensilios de limpieza, contribuía al tono humorístico de su acción.



Imagen 2. Performance del grupo Les Nyakes durante la lectura de la ponencia «Mujer y trabajo», Pilar Aymerich, 1976, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Como he afirmado anteriormente, los indicios de las expresiones artísticas que tuvieron lugar en las diferentes jornadas feministas de los setenta son limitados, pero no inexistentes. Las jornadas feministas eran abiertas y contaban con la presencia de actos, conferencias y debates plurales, siempre relacionados con problemáticas de las mujeres. Desde la crítica feminista, estos espacios fueron dando nombre al malestar de las mujeres para después abrir un abanico de posibilidades frente a este.

Las expresiones artísticas situadas en el marco de las jornadas sirvieron para consolidar la identidad visual del movimiento (Verdugo Martí, 2010, p. 204), y la acción de Nyaka es muestra de ello; puesto que partió de los códigos visuales del malestar femenino para crear un nuevo imaginario sobre ellos. Este nuevo imaginario no eliminaba su legado, sino que, como muestra la fotografía de Aymerich (Imagen 2), lo introducía a través del código visual que las asistentes de las jornadas ya conocían. Pero, una vez reconocido, lo rompía a través de expresiones corporales que desbancaban el gesto atribuido a la buena ama de casa.

Gillermo Gómez Peña dice que a través de la performance podemos reinventar nuestra identidad ante los ojos de los otros (Gómez Peña, 2005, p. 207), y se puede entender que esto es lo que consiguió Nyaka a través de su acción. Con el objetivo de parodiar ese imaginario, los movimientos corporales de las accionistas exageraban su gesto hasta hacerlo irreal. Sin ocultar su cuerpo femenino, las mujeres que ocuparon el espacio lo maquillaron, se hicieron pasar por otras. Con esta nueva identidad, el grupo de mujeres que limpiaba el espacio quiso poner voz a lo que no se decía, para dirigir el foco a la explotación laboral de las trabajadoras del hogar y denunciar su invisibilización (Rosón, 2021, p. 174). Ciertamente, la limpieza del espacio revela la importancia del cuidado para su propia habitabilidad, un factor que históricamente se ha remitido a lo que sucede cuando los espacios no están habitados.

Los espacios no son neutros, y la performance se encarga de recordárnoslo. Y es que el paraninfo de la Universitat de Barcelona, construido por Josep Mirabent en 1983, está decorado por un conjunto pictórico de gran escala que muestra escenas históricas centradas en la construcción del imaginario español. Así, se trata grandes relatos históricos en los que las presencias de sujetos subalternos brillan por su ausencia.⁸

⁸ Los lienzos, situadas en el lado derecho, representan escenas del califato de Córdoba, la fundación de la Universitat de Barcelona y la Junta de Comercio, y el lado izquierdo muestra imágenes del concilio de Toledo, la corte de Alfonso X y la Biblia Políglota de Alcalá.

Me interesa incidir en esa contraposición entre ambas prácticas artísticas, puesto que la ocupación feminista del espacio reconfiguró la lectura inicial de las que desde un principio estaban en él. Asimismo, este contraste sería doble, y es que más allá del contenido de ambas producciones artísticas —pintura y performance— el lenguaje artístico en sí mismo muestra una clara diferenciación. Esta consiste en la dicotomía entre el hieratismo del monumento histórico y la evanescencia del cuerpo, que desde su carnalidad irrumpe en el espacio integrándose entre los cuerpos que lo rodean y dialoga con ellos de forma directa.

Como cuenta Mary Nash, la carga simbólica del espacio nos lleva a considerar la performance como una respuesta feminista a los códigos de conducta y la orden de género que tradicionalmente asigna escenarios específicos a las mujeres (Nash, 2021, p. 21). Partiendo de esta visión, las mujeres que limpiaban el espacio se apropiaron de un imaginario patriarcal que, como sujeto femenino, las oprimía y lo transformaron en una imagen que conectó con quienes estaban en la sala.

Se trata de un tema que Nyaka corporeizó no solo poniendo sobre la mesa quién estaba y quién no estaba representado en la sala, sino también marcando la diferenciación entre quién pudo y quién no pudo acudir a las jornadas. Como explica Castillo (2014), antiguo integrante del colectivo teatral: «Podía verse a las mujeres de nuestra compañía vestidas de mujeres de limpieza, quitando el polvo, limpiando el suelo con sus fregonas y hasta sacando brillo a los zapatos de las asistentes, que estaban sentadas cómodamente en los bancos». Así, se mostraba una dicotomía clara entre las asistentes plácidamente distribuidas por la sala y quienes la limpiaban, quienes adaptaban sus cuerpos al espacio, para limpiarlo.

Fue en ese punto donde la acción conectó con la ponencia que interrumpió; como muestra la publicación de las jornadas, la problemática ligada al trabajo doméstico era un punto por debatir y para ello se tratarían temas como los problemas sobre la división del trabajo o la no remuneración de algunas labores (Secretariat de les Jornades, 1976, p. 2). Como Assumpta Bassas señala, esta «autocrítica interna alertaba del peligro de que el movimiento de liberación de las mujeres se articulara a partir de las mejores informadas [...] sin contar con las que estaban en las casas» (Bassas, 2013, p. 233). Esto nos revela que el efecto principal de la acción residía en captar las miradas del público ajeno a la acción y hacerlo reflexionar sobre la dicotomía entre la que mira y la que trabaja. Lo que podía ser incómodo de verbalizar.

La autocrítica tenía un claro componente sarcástico que conectó con la mayoría de las asistentes, llevándolas del asombro a la incomodidad o a la carcajada. Ciertamente, es de interés la ironía con la que la acción cuestiona el trabajo feminizado y cómo esta abre la

posibilidad de entrelazarlo con el oficio de mujer artista. Las acciones de sujetos femeninos que toman el acto de limpiar como herramienta simbólica han sido persistentes en la historia del arte, lo que nos permite intuir cierta correlación entre la creación artística y la genealogía de los trabajos feminizados (Garnelo, 2021, p. 180). Entre otras, resulta pertinente comparar la acción de Nyaka con la serie de acciones realizada por Mierle Laderman Ukeles entre 1973 y 1974.⁹

Ambas acciones performativas articulan un discurso visual que se ve afectado por el contexto que las envuelve, pero este aspecto es diferente en las dos performances. Aunque las dos tuvieron lugar en el espacio público, Ukeles ejecutó las acciones en espacios públicos ligados a la creación artística, mientras que Nyaka lo hizo en un espacio posfranquista específicamente feminista. Esta comparación nos muestra cómo el contexto influyó sobre la acción. Por ejemplo, cuando Ukeles llevó a cabo una de sus acciones frente a una galería de arte del Soho de Nueva York, los viandantes la miraban con signos de extrañeza, ya que temían entrar en el espacio que la artista limpiaba. Únicamente dos personas interactuaron con la acción: un hombre que le ofreció trapos para seguir limpiando y una mujer que se alineó con su trabajo limpiando junto a ella (Laderman Ukeles, 2001, p. 301).

Al contrario, el modelo de espacio que se generó en el paraninfo de Barcelona pasó por la transformación de los cuerpos que acudieron a las jornadas, que tejieron una red afectiva entre ellos. De esta manera, se creó una atmósfera que liberaba a quienes la ocupaban de las normas que, fuera de ahí, regulaban sus cuerpos. Tal como relata Pilar Aymerich:

Superaban tus expectativas, con mucha alegría. Con mucha conciencia de que estabas sentando las bases de una forma de ser... Y también algo que no te lo creías a veces. Oías un ruido y decías: «¡Ay! ¡Que viene la policía!». Porque no creías que cuatro mil mujeres podían estar en el Paraninfo de la Universidad, sentadas en el suelo, discutiendo sobre lo que era ser mujer, lo que era el movimiento feminista. En aquella época, en el 76, tres o cuatro meses después de que hubiera muerto el dictador, claro, era como impensable que pudiera pasar aquello. (Nash, 2021, p. 21)¹⁰

⁹ Serie performative titulada *Maintenance Art Performance Series*.

¹⁰ Texto original: «Superaven les teves expectatives, amb molta alegria. Amb molta consciència que estaves assentant les bases d'una manera de ser... I també una mica que no t'ho creies a vegades. Senties un soroll i deies: "Ai! Que ve la policia!". Perquè no creies que quatre mil dones podien estar al Paranimf de la Universitat, assegudes per terra, discutint sobre el que era ser dona, el que era el moviment feminista. En aquella època, en el 76, tres o quatre mesos després que hagués mort el dictador, clar, era com impensable que pogués passar allò» (Nash, 2021, p. 21).

Aymerich nos advierte de que este fue un espacio seguro en el que se construyeron redes centradas en la empatía entre las asistentes a la ponencia y quienes ejecutaban la acción. A diferencia del espacio en el que se encontraba Ukeles, las Nyakes estaban en un espacio público que, a causa de las jornadas, se había transformado en un espacio público feminista.

Ambas artistas tomaron un imaginario perteneciente a la genealogía del trabajo feminizado y generaron una simbiosis entre lo estético y lo funcional; así que, cuando se aplica desde la división patriarcal del trabajo, los espacios, el arte..., el componente funcional de las creaciones inscritas en la genealogía femenina del arte también debe definirse como político. Lo que me lleva a entender el acto de Nyaka como una simbiosis entre la acción política y la creación artística, puesto que, desde su identidad femenina, las personas que la ejecutaron trascendieron de lo individual para transformarse en un cuerpo colectivo que resignificó su existencia.

Asimismo, que las participantes en la acción y la misma Mari Chordà describieran el suceso de la siguiente forma: «las chicas participantes no sabían que esto era una performance, la definían como un acto. Era un acto de terrorismo feminista» (Chordà en Arxiu Municipal de Barcelona, 2020) deja entrever que no entendían lo sucedido como un ejercicio teatral, sino como un acto. Este acto se integró en la realidad del espacio con un claro componente político que presentaba la realidad de quienes lo ejecutaban y quienes las miraban.

Cuando Judith Butler plantea la relación del acto con la constitución del género, señala que estos son similares a los actos performativos en el contexto teatral (Butler, 1998, p. 299), se trata de una simbiosis que, en el caso de lo sucedido en el paraninfo de Barcelona, se hizo posible. Se trataba de un espacio protegido por la atmósfera feminista en la que la apertura hacia nuevas feminidades era absoluta. En esta apertura Nyaka visibilizó la realidad social de gran parte de los sujetos femeninos de su contexto y, a través del gesto humorístico, mostró la artificialidad del estereotipo que desde el régimen franquista se atribuyó a todos los cuerpos femeninos. Y es que, ciertos contextos sociales posibilitan la ejecución de actos que transforman las condiciones sociales hegemónicas (Butler, 1998, p. 306), y en este caso, aunque se tratara de forma efímera, el colectivo teatral lo hizo, como explica Mari Chordà:

Hicimos como unas acciones sorpresa que no sabía nadie, solo lo sabíamos nosotros. En una de las acciones iban con batas con aquellos rulos en la cabeza y una llevaba un sacudidor, de quitar el polvo, la otra un par de trapos, dos iban con las fregonas por la sala. Irrumpimos en una de las ponencias. Nos acercamos, limpiando los bancos y llegamos a la mesa [...]. Porque las mujeres

de la calle no estaban y para mí ha sido siempre una gran preocupación, las mujeres de la calle que están en su casa encerradas. (Nash, 2007, p. 111)¹¹

En este caso, el eco de quienes no estaban no se canalizó a través de lo verbal, sino por medio del gesto y la empatía que finalmente generaron una catarsis colectiva. Que el espacio público en el que tuvo lugar la acción estuviera en activo y, además, lo ocuparan cuerpos feministas, transformó la universidad en un espacio público feminista. Asimismo, los cuerpos feministas tejieron una red colectiva junto al de las artistas.

Esta perspectiva me sitúa frente a la investigación de Katia Almerini, que se vale del término heterotopía para definir algunos de los espacios feministas surgidos en la década de los setenta; y entre los espacios que define se encuentra La Sal, cuya creación fue consecuencia directa de lo sucedido en las jornadas de 1976 (Almerini, 2018, pp. 189-208).

El concepto de heterotopía corresponde a un espacio efímeramente transformado que está aislado del orden social dominante y tiene la capacidad de yuxtaponer espacios incompatibles (Soja, 1995, p. 14). Así, resulta inevitable pensar en el espacio que se construyó por medio de los cuerpos de Nyaka como una heterotopía que cuestionó el imaginario patriarcal de los trabajos feminizados y su presencia en el imaginario colectivo; cuestión que de forma directa o indirecta atravesaba los cuerpos de todas las asistentes.

Considero pertinente alinear este factor con el concepto de asombro que propone Sara Ahmed cuando describe la expansión del sentimiento de asombro como una cuestión corporal en la que el cuerpo se abre a lo que percibe, para después acercarse al cuerpo que lo genera y, finalmente, decidir si le agrada o no (Ahmed, 2015, p. 273).

Esto es lo que sucedió en el Paraninfo de la universidad, con el contacto inicial la respuesta del público fue la confusión y seguidamente tuvo dos tipos de respuestas: el enfado y la indignación, por parte de una minoría, o la celebración, como se intuye en la fotografía de Aymerich (Imagen 2). La gran mayoría de las asistentes respondió a la acción desde la risa y el aplauso, construyendo una red emocional que se explica a través de los vínculos feministas. El término, también desarrollado por Ahmed, apela a la responsabilidad emocional que el feminismo impulsa hacia el mundo, para lo que se requiere reorientar la relación entre nuestro cuerpo y las normas sociales que se le aplican para interactuar con él (Ahmed, 2015, p. 259).

¹¹ Texto original: «Vam fer com unes accions sorpresa que no sabia ningú, només ho sabíem nosaltres. En una de les accions anaven amb bates amb aquells rul·los al cap i una portava un espolsador, de treure la pols, l'altra un parell de draps, dues anaven amb els pals de fregar per la sala. Vam irrompre en una de les ponències. Ens vàrem apropar, netejant els bancs i vam arribar a la taula [...]. Perquè les dones del carrer no hi eren i per mi ha sigut sempre una gran preocupació, les dones del carrer que s'estan a casa seva tancades» (Nash, 2007, p. 111).

Aunque unas pocas asistentes reaccionaran desde el enfado, la gran mayoría lo hizo desde el conocimiento, la empatía y la aceptación del problema; por lo que tanto la forma de interactuar con el espacio como la risa y el goce mostraron la reorientación de la que Ahmed habla, ya que se dio por parte de quienes ocupan el espacio desde esas emociones compartidas. El diálogo entre espectadoras y artistas se medió por lo corporal y después dio paso a lo emocional para, finalmente, transformar el impacto de la acción en una reflexión situada. Así, esta heterotopía rompió las normativas patriarcales asignadas a los cuerpos femeninos para celebrar lo que la norma quería mantener oculto.

5. Heterotopías feministas

El lenguaje estético del que se valió Nyaka en su acción formaba parte del imaginario cotidiano de muchas asistentes. Una reflexión que es pertinente alinear con la visión de Mercedes Arbaiza cuando afirma que la narrativa feminista de los setenta se cimentó sobre la afirmación del carácter universal de una experiencia subjetiva, la cual aglutinaba sus consignas entendiendo que lo personal era político (Arbaiza, 2021, p. 444). Como he relatado con anterioridad, el cuerpo de las accionistas se reencarnó en un imaginario colectivo que, teniendo en cuenta el contexto en el que la acción se estaba ejecutando, generó una simbiosis entre los cuerpos emocionalmente afectados por el contexto que los envolvía y las experiencias individuales inscritas en cada uno de ellos.

Este factor nos lleva a entender el acto de las Nyakas como una simbiosis entre acción política y creación artística en la que las personas que la ejecutan trascienden de su identidad individual y se convierten en cuerpo colectivo, en un actor que resignifica su existencia y el espacio que lo envuelve (Soto Calderón, 2023, p. 26). Las creaciones artísticas de esta heterotopía se opusieron a la realidad patriarcal que atribuía una obra a un individuo concreto, lo cual justifica la dificultad de este a la hora de abordar la acción de Nyaka.

Aunque históricamente se ha atribuido su autoría al colectivo como tal, los diversos relatos ligados a las participantes nos hacen intuir que las personas que actuaron lo hicieron desde el entusiasmo de las jornadas feministas. Si bien algunas de las integrantes formaban parte del colectivo teatral, otras se unieron con el objetivo de participar en esa acción feminista. Cuando nos centramos en las premisas originarias del colectivo teatral, que giraban en torno al diálogo espontáneo con el público, las vemos claramente reflejadas en el acto; ya que, de forma positiva o negativa, la acción tuvo un impacto emocional en el público.

Sin embargo, este tipo de prácticas también se han visto eclipsadas por el relato histórico que liga el nacimiento de la performance al arte conceptual y obvia otro tipo de haceres (Albarrán y Estella, 2015, p. 17). Es aquí donde encontramos colectivos como ZAJ, que sí podemos situar entre las élites intelectuales a las que me referí con anterioridad. Muestra de ello es su presencia en los Encuentros de Pamplona de 1972, donde se reunió la vanguardia artística de la época. No obstante, es necesario destacar que la integración de Esther Ferrer en el colectivo trastocó la proyección de sus acciones; lo que, en algunos casos, impulsó la reacción violenta del público. Y es que, a diferencia del contexto de los actos performativos que tenían lugar en espacios feministas y tenían la capacidad de incidir en lo que he definido como heterotopía feminista, el público era, en esta ocasión, potencialmente machista.

Tal es el caso de lo sucedido con la acción *El Caballero de la mano en el pecho*, donde la prensa llegó a tildar el acto de pornográfico (Fraile, 1972) o de cuando un hombre trató de apagar un cigarro sobre Ferrer (Muriana, 2024, p. 548). Se trata de un factor que muestra la relevancia del tipo de espacio que se teje entre la acción y el público. En el proceso en el que se abordan acciones que trastocan las normativas sociales atribuidas a los cuerpos femeninos, estas generan un impacto emocional sobre quienes miran.

Por ello, la capacidad performativa de este tipo de acciones corrobora su pertinencia en espacios ligados al pensamiento feminista. Probablemente, no se trataría de un caso aislado, como bien revela la existencia de un grupo teatral feminista en las Jornadas Feministas del País Vasco de 1977, la presencia de acciones performativas en este tipo de espacios era un hecho que aún está por investigar. Nuevamente, se revela el factor de la doble invisibilización a la que se vieron sometidas las prácticas artísticas feministas durante la Transición.

Sin embargo, como he relatado con antelación, este tipo de creaciones feministas eran consideradas banales y/o incómodas para el sistema artístico de la época, por lo que las prácticas artísticas surgidas en contextos de militancia feminista, y su relato historiográfico, fueron condenadas a la exclusión sistemática del relato de su época. Por esta razón, resulta pertinente reafirmar la importancia de esta acción en su contexto, ya que es el reflejo de la heterogeneidad en la que se vio sumergida la creación artística en la década de los setenta.

La dimensión estético-política que define a la performance como soporte artístico se refleja en esta acción, ya que sirvió para hacer reflexionar sobre su realidad a las personas que se encontraban en ese mismo espacio. En la misma línea, el contacto directo entre los cuerpos y el sentimiento de sorpresa propició el acercamiento corporal entre artistas y público. En efecto, por medio de esta conexión se creó un imaginario feminista que partía de la escisión patriarcal del trabajo y, de alguna manera, proponía generar nuevos debates en torno a él.

Por esta razón me interesa definir la atmósfera que se construyó en el paraninfo como una heterotopía que surgió de la interconexión emocional entre los cuerpos que compartieron una misma experiencia. El paraninfo de la universidad dejó de ser un espacio público patriarcal y se reconvirtió en un espacio en el que se materializó una utopía feminista. Es decir, un lugar abierto al debate, la creación y los pensamientos feministas; donde surgió un nuevo orden que se oponía a las normas sociales inscritas sobre la sala de la universidad (Almerini, 2018, p. 207).

Asimismo, la acción mostró que ese trabajo se atribuía a una clase, un género y un espacio concreto; y que, realmente, hubo personas que por esa cuestión no tenían ninguna posibilidad de acudir a ese espacio de enunciación. Por lo que, es necesario entender el cuerpo de las accionistas como el eco de las voces que hasta ese momento carecieron de ella.

El cuerpo de las artistas y su gesto conectaron con el imaginario de las asistentes a las jornadas, y es esta conexión la que sumergió sus cuerpos en una atmósfera de entusiasmo feminista. Así, la acción de Nyaka construyó una línea crítico-afectiva que se apropió del espacio y, al mismo tiempo, puso cuerpo a los sujetos femeninos que no estaban presentes en él. Además, las artistas apostaron por romper la dicotomía entre actividades relacionadas con lo público y lo privado, mostrando que la necesidad de cuidar no era una cuestión privada, sino que era un factor necesario en todos los ámbitos de la vida.

6. Bibliografía

- Ahmed, Sara. (2015). *Política cultural de las emociones*. UNAM. Programa Universitario de Estudios de Género. Trad. Cecilia Olivares Mansuy.
- Albarrán Diego, Juan e Igancio Estella Noriega. (2015). Llámalo performance: historia, disciplina y recepción. Introducción en Albarrán Diego, Juan y Estella Noriega, Ignacio (Eds.), *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción* (pp. 9-12). Brumaria.
- Aliaga, Juan Vicente y Patricia Mayayo. (2013). *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*. This Side Up.
- Almerini, Katia. (2018). Women's Art Spaces: Two Mediterranean Case Studies en Deepwell, Katy y Jakubowska, Agata (Eds.), *All Women Art Spaces in Europe in the Long 1970s* (pp. 189-208). Liverpool University Press.
- Aranguren Alonso, Maialen y Mercedes Arbaiza Vilallonga. (Eds.). (2021). *Zutik, zutik, zutik, Bizkaiko mugimendu feministaren historia eta memoria (1968-1994)*. Bizkaiko Foru Aldundia.

- Arbaiza Vilallonga, Mercedes. (2021). El malestar de las mujeres en España (1956-1968). *Arenal: Revista de historia de las mujeres*, 28(2), 415-445. <https://doi.org/10.30827/arenal.v28i2.11799>
- Arxiu Municipal de Barcelona. (18 de febrero de 2020). *Entrevista completa a Mary Chordà*. Ajuntament de Barcelona. <https://ajuntament.barcelona.cat/arxiunicipal/arxiuhistoric/ca/entrevista-completa-mari-chorda-recasens-20912> [Fecha de última consulta: 09/05/2024].
- Bassas Vila, Assumpta. (2013). Feminismo y arte en Cataluña en las décadas de los sesenta y setenta. Escenas abiertas y esferas de reflexión en Aliaga, Juan Vicente y Mayayo, Patricia (Eds.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* (pp. 213-237). This Side Up.
- Bassas Vila, Assumpta. (2016). *La trayectoria de tres artistas en el pasaje del conceptualismo en Cataluña* [Tesis doctoral]. Universitat de Barcelona.
- Butler, Judith. (1998). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate Feminista*, 18, 296-314. Trad. Marie Lourties.
- Castillo, Feliciano. (2014). *Arte, educación, terapia o libertad: Crei-Sants 1975-2000*. Kit-book.
- Garbayo Maeztu, Maite. (2016). *Cuerpos que aparecen: Performance y feminismos en el tardofranquismo*. Consonni.
- García Muriana, Carmen. (2014). *Esther Ferrer: la reacción como leitmotiv* [Tesis doctoral]. Universidad Miguel Hernández.
- Garnelo Díez, Isabel. (2021). De aquellos lodos, estas limpiezas. La performance como denuncia de la exclusión de las artistas en el sistema del arte en Cortes Zaborras, Carmen; Cortés Zulueta, Concha y Cuevas del Barrio, Javier (Eds.), *Yo somos otras. Prácticas de la subjetividad en la creación contemporánea* (pp. 171-192). Editorial Universidad de Granada.
- Gómez Peña, Guillermo. (2005). En defensa de la performance. *Horizontes Antropológicos*, 24, 199-226.
- Hinojosa Martínez, Lola y Tejeda Martín, Isabel. (2011). Críticas al margen o al margen de la crítica. La obra de Paz Muro durante los años 60 y 70. *Artígrama*, 26, 781-794.
- Laderman Ukeles, Mierle. (2001). Interview to Mierle Laderman Ukeles on *Maintenance and Sanitation Art* en Finkelpearl, Tom (Ed.), *Dialogues in Public Art* (pp. 294-323). MIT Press.

- Llanos, Bernardita. (2021). Revuelta feminista en Chile: cultura visual y performance. *Literatura y lingüística*, 44,169-184. <http://dx.doi.org/10.29344/0717621x.44.3024>
- Martínez, Yolanda. (19 de diciembre de 2023). *Entrevista de la autora a la artista*. Inédita.
- Mayayo, Patricia. (2012). El imperio de ‘las señoras’. Orígenes de un mito fundacional o el acceso de las mujeres a la institución arte en *Desacuerdos 7: sobre arte, políticas y esferas públicas en el Estado español* (pp. 146-160). BNV Producciones.
- Mayayo, Patricia. (2013). Mujeres artistas y espacio urbano: La práctica del vagar callejero y la reestructura crítica de la figura del *flâneur* en Aliaga, Juan Vicente; G. Cortés, José Miguel y Navarrete, Carmen (Eds.), *El sexo de la ciudad*. (pp. 93-108). Tirant lo Blanch.
- Muriana, Carmen G. (2014). *Esther Ferrer. La (re)acción como leitmotiv. Reflexión, grito y denuncia como respuesta a las limitaciones para ser en libertad determinadas por el trinomio sexo-género-sexualidad* [Tesis doctoral]. Universidad Miguel Hernández.
- Nash, Mary. (2007). *Dones en Transició. De la resistència política a la legitimitat feminista: Les dones en la Barcelona de la Transició*. Ajuntament de Barcelona.
- Nash, Mary. (2021). Espais i performativitat de protesta de les dones en la transició democràtica a la ciutat de Barcelona. *Barcelona Quaderns d'Historia*, 27, 17-38. <https://raco.cat/index.php/BCNQuadernsHistoria/article/view/398548>
- Fraile, Alberto. (29 de junio de 1972). Concierto ZAJ. Pensamiento Navarro.
- Romo Parra, María del Carmen. (2021). El hogar desarrollista, un mito. Relato sobre la modernización económica franquista en la construcción de la privacidad doméstica. *KAMCHATKA. Revista de análisis cultural*, 18, 151-176.
- Rosón, María. (2021). Conversación con Pilar Aymerich o de cómo mirar como un «mochuelo». Fotografía y feminismo durante el tardofranquismo y la transición en Jareño Gila, Claudia y Sanz-Gavillon, Anne Claire (Eds.), *Otras miradas. Voces y formas de la creación feminista desde los años 60 en el Estado español* (pp. 171-190). Edicions Bellaterra.
- Secretariat de les Jornades. (1976). *Jornades Catalaes de la Dona*. Material de archivo.
- Soja, Edward. (1995). Heterotologies: A Remembrance of Other Spaces in the Citadel LA en Gibson, Katherine y Watson, Sophie (Eds.), *Postmodern Cities and Spaces* (pp. 13-34). Blackwell.

Soto Calderón, Andrea. (2023). Preparar el futuro, abrir el acontecimiento en Espinosa Lolas, Ricardo y Riba, Jordi (Eds.), *Acontecimientos y prácticas emancipatorias. La praxis y lo humano en nuestro tiempo* (pp. 13-28). Bellaterra Edicions.

Verdugo Martí, Vicenta. (2010). Desmontando el patriarcado: prácticas políticas y lemas del movimiento feminista español en la transición democrática. *Feminismo/s*, 16, 259-279.
<http://dx.doi.org/10.14198/fem.2010.16.12>