

Paz Muro: escritura y experimentación

Patricia Mayayo

Lo primero que salta a la vista al abordar la figura de Paz Muro es la escasísima atención que le ha prestado la historia del arte español. A excepción de algunos trabajos recientes (Albarrán, Aliaga y Mayayo, Hinojosa, Tejeda e Hinojosa), es difícil encontrar en la literatura artística algún análisis de su obra que vaya más allá de una simple mención. Este desinterés resulta especialmente llamativo si pensamos que Muro estuvo vinculada a muchos de los escenarios centrales del experimentalismo español durante el tardofranquismo y la transición: en los años 70, traba contacto con el grupo *zaj* y frecuenta el Centro de Cálculo de la Universidad Complutense; a principios de los 70, forma parte—junto a Nacho Criado, Mitsuo Miura o Luis Martínez Muro—del llamado grupo de artistas conceptuales de Cuenca; en el año 72, participa en los míticos Encuentros de Pamplona, donde presenta un proyecto en colaboración con Criado y Alberto Corazón; expone en las galerías Buades y Vandrés y a partir del año 1973, se integra en el entorno de la revista *Nueva Lente* y colabora estrechamente con algunos de los fotógrafos asociados a la publicación, como Pablo Pérez Mínguez, transformándose en una habitual del paisaje de la llamada movida madrileña.

Para Isabel Tejeda y Lola Hinojosa, este silenciamiento historiográfico tiene mucho que ver con la marginación que han sufrido las mujeres artistas de la generación de Muro en las narraciones dominantes del arte español (“Críticas al margen” 782–84). Ignoradas por la crítica militante del tardofranquismo—que anteponía la lucha contra la dictadura a cualquier otro tipo de reivindicación, estas creadoras tampoco se beneficiaron del protagonismo creciente que tendrían las llamadas “exposiciones de mujeres” y los discursos feministas a partir de la década de los 90: la atención se centró entonces en las artistas más jóvenes y tan solo en los últimos años se ha empezado a recuperar, sobre todo en Cataluña, la obra de Eugènia Balcells, Eulàlia Grau, Àngels Ribé y otras coetáneas de Paz Muro. Por otra parte, como recuerdan también Tejeda e Hinojosa, Muro se mantuvo siempre fiel a una visión an-

Ensayo/Error

Hispanic Issues On Line 21 (2018)

timercantilista del trabajo artístico, incluso en los años 80 cuando el ocaso del conceptual hizo que muchos de sus contemporáneos se inclinaren por la pintura: la naturaleza radicalmente efímera y procesual de sus propuestas y la pobreza estética de su obra—que la artista financió casi siempre con recursos propios—han podido contribuir, asimismo, a su arrinconamiento.

Podemos pensar, en último término, que la invisibilidad de Muro se explica por el carácter excéntrico de su trabajo, difícil de encasillar en las categorías historiográficas al uso: según escriben Tejeda e Hinojosa, se trata de una creadora “de perfiles borrosos y con una personalidad artística inclasificable, sus trabajos no son literalmente antifranquistas, no son exactamente feministas, no son claramente conceptuales (. . .)” (786). Esta última idea es la que me gustaría recoger y ampliar en este artículo: en mi opinión, si la obra de Muro se resiste a ser incorporada a los relatos establecidos es también por su naturaleza *entre medios*, así como por la importancia que la artista le concede a la producción de textos y a la experimentación lingüística. La constante interacción en sus propuestas entre lo verbal y lo visual y el protagonismo de soportes frágiles y pobres, como las tarjetas de cartón o los desplegados en papel, hacen de ella una artista difícil de asimilar en el entorno del museo. Al mismo tiempo, su trabajo tampoco parece encajar cómodamente en la genealogía oficial de la escritura experimental en España: su desenfado, su predilección por lo barroco y lo carnavalesco y su veta provocadora chocan con una concepción de la experimentación visual tradicionalmente dominada por el hermetismo, la pureza y la contención.

Junto a la performance, el campo en el que Muro se ha mostrado más prolífica a lo largo de su carrera ha sido el de la producción en papel: hojas volanderas ciclostiladas o fotocopiadas, invitaciones, tarjetones, trípticos desplegados, folletos o libros de artista, que rara vez han sido considerados más que como “documentos” o derivaciones menores de su obra. La artista posee grandes cantidades de este tipo de trabajos, que va regalando a críticos, comisarios y amigos. El hecho de que los regale no puede considerarse anecdótico: en primer lugar, porque refleja esa voluntad de escapar a la lógica de la mercancía característica de muchos artistas del entorno conceptual; pero también porque la dádiva—como ha subrayado Pedro G. Romero al estudiar la obra de un contemporáneo de Muro, José Pérez Ocaña, que también relaba y sorteaba entre el público continuamente sus dibujos, pintura y muñecos de papel maché—se inserta dentro de un tipo de circulación y distribución de las imágenes precapitalista, propia de la liturgia y los festejos populares. En el caso de Ocaña, oriundo del pueblo andaluz de Cantillana, podríamos interpretar el acto de regalar—siguiendo a G. Romero—como un resto anacrónico que procede de las culturas agrarias, de un catolicismo popular que el artista convierte “en punta de lanza de su peculiar activismo contracultural y político” (24). En el caso de Muro, tiene más que ver,

según estudiaremos más adelante, con una recuperación de tradiciones rituales y populares, como los ritos místéricos o el carnaval.

Si volvemos a los trabajos en papel de Muro, habría que señalar que tampoco resulta casual que muchos de ellos requieran la participación del espectador-usuario, que debe “activar” o completar la obra, transformándose así en cierto sentido en su coautor. Se nos invita a plegar o desplegar hojas, a recortar por una línea de puntos para formar figuras geométricas o a fabricar animales en papel siguiendo las instrucciones proporcionadas por la artista, que reconoce su interés por la papiroflexia. En algunos casos, Muro trabaja con formatos versátiles que puede cumplir varias funciones a la vez, como en la invitación a la performance celebrada en la edición de ARCO 83—que cerrada funciona como invitación y desplegada como catálogo razonado de su obra—o en el trabajo en papel realizado con ocasión del happening ARCO 84—que al abrirse puede servir como como póster para ser colgado en la pared (fig. 1). La concepción participativa o colaborativa del trabajo artístico era compartida por muchos artistas de los 70, como lo era también la idea del arte-como-juego: frente a la concepción productivista del ser humano característica del capitalismo, muchos creadores recogerán la idea del *homo ludens*, un individuo que recupera la capacidad de juego e imaginación propias de la infancia. El arte había de servir así para liberar las fuerzas creativas que atesora todo individuo y en el caso de Muro, que durante años fue dueña y directora de una escuela infantil, este acercamiento a la creatividad a través del juego tendrá una dimensión más importante aún.

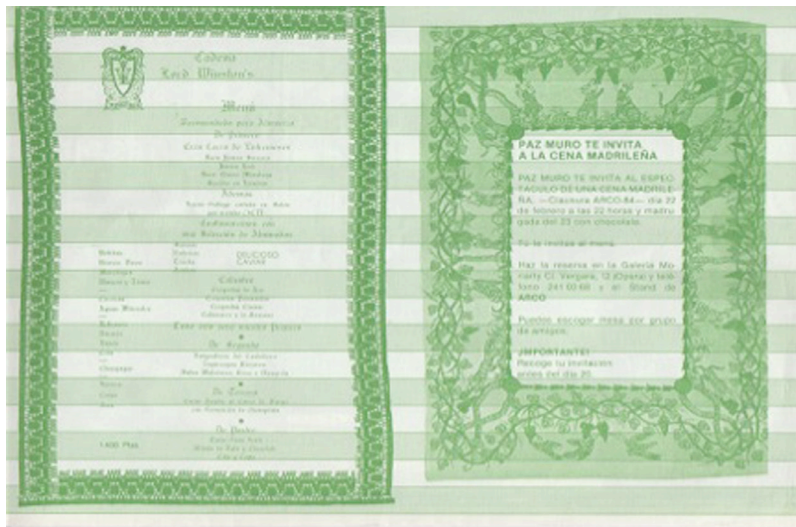


Figura 1. Paz Muro. *Happening ARCO 84*, 1984.

Según señalábamos más arriba, Muro combina la producción en papel y otros soportes frágiles con un constante entretrejimiento de lo verbal y lo visual. Dotada de una sólida formación clásica, la artista inunda sus trabajos de referencias a la literatura y a sus autores de culto—yo diría que sus principales modelos no provienen del campo de las artes visuales, sino de la literatura—, pero lo hace desde una posición sincrética y heterodoxa: Ovidio se mezcla con Shakespeare, Lucrecio con Quevedo, Samaniego con Corín Tellado, Sor Juana Inés de la Cruz con Madame de Rambouillet. Este sincretismo hace que su obra resulte aún más inclasificable y haya sido mal comprendida: se tiende a leer sus propuestas como meras provocaciones humorísticas, cuando nos encontramos, en muchos casos, ante proyectos complejos en los que se superponen varias capas de significado. Un ejemplo de esta densidad semántica lo hallamos en la performance de 1975 *La burra cargada de medallas* (fig. 2). Como escribe la propia Muro, se trata de una acción callejera basada en la conocida fábula de Félix María Samaniego *El asno cargado de reliquias*:

Estando en el año 1975, ‘Año Internacional de la Mujer’ y yo en desacuerdo con tan vejatoria distinción, es por lo que dediqué la fábula de Samaniego a la burra cargada de medallas, con sus collares, sombrero, manto y babuchas verdes. La fiesta se organizó con un desfile por las calles y plazas circundantes, culminando en la Photogalería de Madrid, en un recinto de terciopelos y cintas con agasajos hacia la burra (Apuleyo), una merienda a base de productos lácteos (Popea) e imposición de medallas, según el mérito de cada asistente (oro, plata, bronce). La performance pudo realizarse por la intercesión de la Directora, Aurora Fierro, con la policía.

Educado en Francia y próximo al espíritu ilustrado de los enciclopedistas, Samaniego usa la fábula como una herramienta de crítica mordaz a la política, la religión y las costumbres sociales de su tiempo. En *El asno cargado de reliquias* (Libro Cuarto, Fábula VIII) nos habla de la insensata vanidad de un asno portador de reliquias que no acierta a comprender que la adoración y reverencia que le profesan no está destinada a él, sino a la carga sagrada que transporta. En la versión libre de Muro (Mayayo, “Entrevista”), la burra es la mujer, condenada a lo largo de los siglos a un duro trabajo de carga nunca reconocido; no son precisamente medallas lo que han recibido las mujeres por su dedicación—invisible y no remunerada—a los trabajos de sostenimiento y de cuidado. De ahí que Muro desconfíe de efemérides oportunistas: ¿No será el Año Internacional de la Mujer sino otra manifestación de una tradición

patriarcal que niega a las mujeres la condición de sujetos, considerándolas como eternas representantes de su sexo? ¿Acaso existe el Año Internacional del Varón? ¿Conmemorar a “la Mujer” no es, en realidad, una forma de ignorar a las mujeres?



Figura 2. Paz Muro. *La burra cargada de medallas*, 1975.

La España de 1975 no era ya, desde luego, la del nacionalcatolicismo del primer franquismo: el régimen agonizaba y la sociedad española había sufrido una transformación social y económica muy acusada en los años del desarrollo. Sin embargo, hay que recordar que todavía la titularidad y ejercicio de la patria potestad sobre los hijos de un matrimonio se hallaba en manos del marido y que éste controlaba también la administración de los bienes conyugales; asimismo, seguían rigiendo ciertas normas de decoro para la mujer “honesta”: había lugares en los que una mujer sola era vista todavía con sospecha; en términos más generales, en la España de la época el uso del espacio público estaba sometido a fuertes controles y restricciones políticas: cualquier reunión de más tres personas, incluidas las manifestaciones culturales, debían ser autorizadas y, como recordaba Muro, fue la intercesión de la directora de la galería—que describió el acto frente la policía como un homenaje a un clásico de la literatura española, guardándose de comentar la carga crítica que poseían las fábulas de Samaniego—la que hizo posible la celebración de la performance.

En *La burra cargada de medallas*, la tradición (masculina) del paseo urbano se reescribe en otros términos (Mayayo, “Mujeres artistas” 93–108): la iconoclastia y el humor son las armas que la artista utiliza para evocar la ex-

plotación secular de las mujeres y criticar la lógica de una división del trabajo que minusvalora, cuando no oculta, las tareas de cuidado atribuidas tradicionalmente al sexo femenino. Al mismo tiempo, sin embargo, la obra es una celebración, una explosión de júbilo, un homenaje a la capacidad transgresora de las mujeres; su risa es también la risa grotesca e indomable de la Medusa (Isaak). Como en los ritos sincréticos, en las performances de Muro se mezclan tradiciones y leyendas varias: el sufrimiento de la burra se confunde con el placer hedonista de Popea, que se bañaba en leche de asna para conservar su juventud; la fábula de Samaniego se mezcla con *El asno de oro* de Apuleyo. Este último ha sido considerado habitualmente un defensor de los cultos misticos—y hay que recordar que Lucio, el joven protagonista metamorfoseado en asno que inventa Apuleyo, volverá a su forma humana gracias a la intercesión de la diosa Isis—; en ese sentido, según afirma Muro, *La burra cargada de medallas* constituye también un homenaje a la cultura de Isis.

Isis es el nombre griego con el que se conoce a una diosa de la mitología egipcia, representada habitualmente con un disco solar entre los cuernos; su culto se propagó por todo el mundo grecorromano y en algunas variantes locales tenía un componente orgiástico. Conocida como la “Gran maga”, la “Fuerza fecundadora de la naturaleza”, la “Diosa de la maternidad y del nacimiento” o la “Gran Señora”, es una de las divinidades matriarcales más importantes que Oriente legó al mundo clásico y, a través de éste, al cristianismo. Para muchas artistas feministas de los años setenta, reivindicar la tradición de las diosas madres era una forma de cuestionar el carácter patriarcal de las religiones monoteístas, así como de crear imágenes positivas de lo femenino con las que las mujeres pudieran identificarse (Feman Orenstein). No sería descabellado, pues, ver en esta evocación de Isis que propone Muro un gesto de afirmación feminista; tampoco quizá sugerir que la figura de la diosa pueda funcionar en la performance como una proyección imaginaria de la propia artista: Muro, en cuya obra son frecuentes el recurso a la mascarada, el disfraz y la autoficción, se nos aparece así como una nueva diosa, una maga u oficiante que, con excéntrico atavío, conduce el alegre desfile por las calles de la ciudad.

Habría que reflexionar también, por último, sobre el significado que tiene en esta acción la referencia a Apuleyo. Como apuntábamos más arriba, *Las Metamorfosis* o *El Asno de oro* cuenta la historia de la mágica metamorfosis de Lucio, un distinguido mercader de Corinto, en un asno que, bajo su apariencia de cuadrúpedo, conserva todas las facultades humanas salvo la voz. Así, a lo largo de la novela, sufre una interminable serie de peripecias y emocionantes aventuras hasta que recupera finalmente la forma humana por intercesión de Isis. Como señala Lisardo Rubio Fernández, el texto de Apuleyo responde a un tipo de creaciones conocidas en la literatura grecorromana como “cuentos

milesios” o “charlas milesias”: narraciones de fantasía que servían de marco a cuadros de costumbres y no encajaban entre los géneros literarios catalogados en los trabajos de retórica. Las milesias tenían por denominador común la facilidad y ligereza del estilo, así como la variedad de incidentes y episodios sin unidad intrínseca; la característica más destacada de los cuentos milesios era lo escabroso de los temas tratados y la libertad del lenguaje . . . , libertad que no retrocedía ante la más cruda obscenidad (19–20).

Podemos entender mejor, de este modo, el interés de Muro por Apuleyo, con el que comparte un gusto por la irreverencia, la sátira, la falta de unidad narrativa, la impureza y la mezcla de géneros.

Son estas mismas inclinaciones las que explican, en mi opinión, otro aspecto interesante del trabajo de la artista: su voluntad de desestabilizar el canon, de cuestionar una narración de la historia basada en las genealogías “puras” y las líneas rectas. En 1973–74, realiza para la revista *Nueva Lente* la serie *Textos de fotos-fotos de textos*, en la que combina imágenes fotográficas y fragmentos de textos de autores clásicos como Gongóra, Quevedo o Shakespeare, quien le servirá de punto de partida para presentar en octubre de 1974 el trabajo *William Shakespeare-Paz Muro/Paz Muro-William Shakespeare*. La artista, a quien le obsesiona en particular el uso constante que hace el dramaturgo inglés del adverbio “no”, propone al lector una peculiar antología de textos escogidos: los tres primeros párrafos de tres obras dramáticas y las tres primeras líneas de tres sonetos atribuidos a Shakespeare que comienzan por una negación. La selección de fragmentos venía precedida por un trabajo a doble página, en el que Muro jugaba con dos imágenes enfrentadas: en una de ellas, vemos un retrato de época del autor inscrito en un medallón, con el rótulo identificativo “William Shakespeare”; en la otra, una fotografía de la propia Muro caracterizada como Shakespeare, con peluca, barba y traje negro junto a una inscripción en la que puede leerse “Paz Muro”.

Tejeda e Hinojosa se han referido a la estrategia desplegada por la artista con el término “travestismo” (789), pero la autora prefiere utilizar la palabra “simbiosis”: esto es, según su propia definición, la “asociación íntima de personas... de las que cada una con sus cualidades ayuda a la otra” (Mayayo, “Entrevista”); en el texto que acompañaba a los medallones, Carlos Serrano abundaba en esta idea, cuando señalaba en tono de humor: “Aunque es casi seguro que Paz Muro y William Shakespeare no hayan llegado a conocerse, no me cabe la menor duda de que la reunión de sus figuras en estas páginas dista mucho de ser casual. Las personas que alcanzan a dar al mundo una interpretación totalmente personal acaban por encontrarse siempre en el tiempo, en el campo o en un papel” (s/p). ¿Podemos ver en esta simbiosis con Shakespeare un acto de autoafirmación narcisista? ¿O acaso más bien una desarticulación irreverente del canon artístico-literario establecido?

Es difícil negar la dimensión de desafío que suponía para una mujer artista en la España de los setenta situarse al lado de William Shakespeare. Cabe pensar que al contraponer—aunque fuese de forma humorística—su propia figura a la del autor inglés, Muro incitaba al espectador a interrogarse sobre el lugar que han ocupado las mujeres creadoras en un linaje de grandes “genios” de sexo masculino. De hecho, la artista volvería a este tema un año después el proyecto *Influencia cultural, y nada más que cultural, de la mujer en las artes arquitectónicas, visuales y otras*. Realizado con ocasión de la exposición *La mujer en la cultura actual*—comisariada por Isabel Cajide en el Palacio de Fuensalida, Toledo—, consistía en doce fotos, presentadas en un estuche, en las que Muro retrataba figuras alegóricas femeninas extraídas de algunos de los pomposos monumentos conmemorativos del XIX y principios del XX que pueden encontrarse en el madrileño parque del Retiro. La influencia cultural de la mujer, borrada durante siglos como sujeto creador, se limita pues—parecían decir esas fotos—a su papel como signo dentro de un discurso patriarcal, símbolo destinado a ser contemplado.

Esta vocación de desafiar el canon reaparece en la propuesta *Desde el no de Shakespeare al sí de Corín Tellado: insólita solución*, realizada en 1985 para la exposición *Abanicos* en la Sala del Banco Exterior de España, en la que se invitaba a 29 artistas conocidos a que interviniesen sobre un abanico (fig. 3). La elección de un soporte frágil y experimental como este concordaba con los intereses de Muro, que eligió un gran abanico chino de papel y lo dividió en dos mitades: un lado estaba dedicado a Shakespeare y aparecía decorado con grabados del XIX inspirados en los dramas del autor inglés; el otro, aderezado con corazones de color rosa, se hallaba consagrado a Corín Tellado. En el centro, aparecía reproducido el medallón de Muro transformada en Shakespeare. La obra se completaba con una invitación en la que incluía una carta de la artista al dramaturgo inglés:

Querido Mr. Shakespeare. De nuevo, me encuentro en grata simbiosis con usted. Es esta una convocatoria artística que tiene como soporte el abanico. Y aprovechando el tópico: un abanico de posibilidades, tengo sumo placer en invitarlo a esta fiesta (...) Una prolífica escritora española, que tengo el gusto de presentarle, CORÍN TELLADO, comparte el abanico. Ella, imaginativa, remendadora de sentimientos maltrechos, que afluyen de la vida misma. Es, según la UNESCO, la escritora más leída en lengua castellana, en este final del siglo XX. Sí! Sí!

En la cara posterior de la invitación, podía verse un collage fotocopiado hecho a base de recortes que reproducían títulos de novelas de Tellado, descrita como “una escritora seductora, inteligente, remediadora de entuertos sentimentales de tantas mujeres sometidas a los imperativos desgarros domésticos”. Evidentemente, propiciar un diálogo imaginario entre Shakespeare y Tellado, entre un autor entronizado como uno de los grandes genios de la literatura universal y una escritora española de época franquista vinculada a un género considerado menor y “femenino” como es la novela rosa, suponía otro desafío al canon aceptado y a algunas de las dicotomías sobre las que éste se sustenta: masculino/femenino; alta/baja cultura; drama/literatura romántica; gran obra/obra “menor”, etc. Dicotomías que resultaban invertidas, o al menos trastocadas, en la obra de Muro, en la medida en que Shakespeare representaba el “no”—con todas las connotaciones negativas asociadas a dicho adverbio, antagonismo, pulsión de muerte, derrotismo—y Tellado el “sí”—cargado, por el contrario, de connotaciones positivas, como la afirmación, el impulso vital, la asertividad, etc.



Figura 3. Paz Muro. *Desde el no de Shakespeare al sí de Corín Tellado: insólita solución*, 1985.

Esta voluntad de reivindicar el lugar de las mujeres creadoras dentro del canon podría explicar también otra estrategia que aparecerá con frecuencia en el trabajo de Muro: el juego lingüístico con su propio nombre. A veces, la artista saca partido de la polisemia de las palabras “paz” y “muro”. Así, en una de las fotos de la serie *Influencia cultural y nada más que cultural de la mujer*, reproduce una estatua alegórica perteneciente al monumento al monarca Alfonso XIII que representa la paz; al leer el rótulo identificativo grabado en el pedestal de la figura, el espectador no puede evitar pensar también en el

nombre de pila de la propia artista. Del mismo modo, en una invitación elaborada con ocasión de su participación en la exposición colectiva *1789–1989. De Messidor a Thermidor*—celebrada en la galería Seiquer con ocasión del bicentenario de la Revolución Francesa—Muro reproduce en dos columnas paralelas dos estrofas del *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz: en el cuarto verso de la primera estrofa, “de paz edificado”, la palabra paz aparece subrayada en rojo, mientras que en el cuarto verso de la segunda, “y no toquéis al muro”, es el vocablo “muro” el que aparece destacado en el mismo color. Ambos versos se hallan colocados visualmente a la misma altura, con lo que la invitación a descubrir el nombre de la artista encriptado en los poemas se hace aún más evidente.



Figura 4. Paz Muro. *1789–1989. De Messidor a Thermidor*, 1989.

En otras ocasiones, Muro se aprovecha de la similitud paronímica entre palabras para embarcarse en juegos de ingenio con su nombre. Un ejemplo es el happening privado *Paseos improvisados por el Retiro (De la serie “Como Paz/Pez en el agua”)*, que realiza en 1985 en el madrileño parque del Retiro: la artista vuelve al tema que había tratado diez años antes en la obra *Influencia cultural, y nada más que cultural, de la mujer* y ataviada con un *atrezzo* colorista y extravagante—que contradice el supuesto carácter “improvisado” de la acción—se pasea por caminos y parterres, fotografiándose en el centro de algunos de los estanques como si fuese una estatua decorativa; la imagen de Muro sentada entre las aguas, con los pies puestos a remojo, refuerza la confusión entre las palabras “paz” y “pez” a las que nos invita el título de la serie. De modo análogo, en 1980 Muro participa en un homenaje al crítico

Juan Antonio Aguirre con la performance titulada *SuperPaz* (fig. 5), en la que se presenta disfrazada con un traje muy similar al del superhéroe norteamericano Superman, explotando así humorísticamente la relativa cercanía fonética entre los términos “paz” y “man”.



Figura 5. Paz Muro. *SuperPaz*, 1980.

¿Cómo cabe leer estos experimentos lingüísticos de Muro con su nombre? Por una parte, podríamos interpretarlos una vez más como una estrategia de reafirmación, como un gesto de reivindicación de su lugar—y por extensión, del lugar de la mujer artista—en la historia. Por otra parte, no obstante, también es posible ver en este ejercicio de desplazamiento y metamorfosis constante de su nombre una forma de difuminar el Yo autorial: a través del juego verbal, la identidad artística de Muro se ve afirmada, pero también perpetuamente transformada en otra cosa y, en este sentido, no deberíamos olvidar que el cuestionamiento de la noción tradicional de autoría fue una de las piedras de toque de muchos de los nuevos comportamientos y prácticas conceptuales de los 70.

Sea cuál sea la lectura que propongamos, la experimentación de Muro con su patronímico es una indicación de la importancia que tendrá para ella la manipulación intencionada del lenguaje. Son muchos los ejemplos de juegos de palabras que podemos encontrar en su obra. A veces, trabaja a partir de la descomposición de palabras compuestas, como en la invitación a la exposición sobre la revista *Nueva Lente* celebrada en el Canal de Isabel II en 1993, en la que aparecen destacados en mayúsculas los términos “agua-fuerte”, “agua-cero” o “agua-ardiente”; la propia disposición gráfica del texto,

ondulado como si fuera una ola, está llena de resonancias acuáticas (fig. 6). En otras ocasiones, como en la invitación a la muestra *Cómete el cometa*, realizada en 1986 en honor al Cometa Halley, juega con recursos como la aliteración (“Invito-te, incito-te, acometer en un temtempié”) o la homofonía (“la noche oh-culta de las preciosas”), como en el tarjetón realizado con ocasión de las performances *Las preciosas* y *Molino Rojo* de 1983. Estos juegos lingüísticos se hallan reforzados muchas veces por un trabajo de experimentación gráfica como en la ya mencionada invitación a la muestra sobre Nueva Lente o en el *flyer* realizado para la performance *Liquid Art* (fig. 7), donde el uso de la tipografía le permite a Muro explorar el doble sentido de la palabra ARCO-iris—una referencia a la descomposición de la luz solar, pero también a la feria de arte contemporáneo ARCO.



Figura 7. Paz Muro. *Liquid Art*.

Pienso que el interés de Muro por las posibilidades del juego verbal bebe de una diversidad de fuentes: en primer lugar, del conceptismo barroco y de su cultivo de los juegos cortesanos de ingenio mediante el uso de la anfibología y las metáforas extrañas—recordemos que Gracián y Quevedo son dos de sus autores de cabecera—. Asimismo, por supuesto, de Shakespeare que, como otros autores elisabetanos, jugará con frecuencia con la ambigüedad léxica y la agudeza verbal; de algunos experimentos vanguardistas, como las greguerías de Ramón Gómez de la Serna o los juegos lingüísticos de Marcel Duchamp; pero también, en último término, de fuentes más cercanas a la llamada cultura popular, como las adivinanzas o las rimas infantiles.

En cualquier caso, insistir en la dimensión verbal del trabajo de Muro supone iluminar un aspecto de su producción que no ha sido, en mi opinión, suficientemente subrayado. Nos ayuda a resituar su figura dentro del grupo de artistas españoles que, a partir de los años 60, trabaja en el campo de la poesía experimental, pero también a cuestionar los términos en los que la historia de dicho grupo ha sido habitualmente narrada. En efecto, la mayor parte de las investigaciones publicadas sobre el tema destacan una y otra vez los mismos hitos: se insiste, así, en el protagonismo del poeta de origen uruguayo Julio Campal, cuyo magisterio dará lugar a la fundación del grupo Problemática 63, concebido como el punto de arranque de la nueva poesía experimental en España; y se recuerda cómo, a través de Campal, la herencia del concretismo y otras vanguardias fue recogida por una generación de jóvenes poetas, que se agruparon en colectivos como la Cooperativa de Producción Artística y Artesana, a partir de 1966, o el grupo N.O., a la muerte del maestro (López Gradolí, Millán, Sarmiento). Frente a estos nombres tantas veces repetidos, reivindicar el papel de Paz Muro nos permite dibujar un mapa más complejo de las interacciones entre la escritura experimental y los nuevos comportamientos artísticos en España. Su excentricidad nos ayuda a descentrar un relato construido en torno a una serie de figuras tutelares; su sincretismo, su fascinación por la mezcla y las genealogías bastardas nos recuerda que los linajes rara vez son puros, impulsándonos a trenzar otros hilos y otras historias.

Obras citadas

- Albarrán, Juan. *Del fotoconceptualismo al fototableau. Fotografía, performance y escenificación en España (1970–2000)*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2012.
- Aliaga, Juan Vicente y Patricia Mayayo, eds. *Genealogías feministas en el arte español, 1960-2010*. Madrid: MUSAC/This Side Up, 2013.
- Feman Orenstein, Floria. “Recovering Her Story: Feminist Artists Reclaim the Great Goddess.” *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s, History and Impact*. Eds. N. Broude y M.D. Garrard. New York: Harry Abrams, 1994. 174–189.
- Hinojosa, Lola. “Paz Muro (1980–1983). Teatralidades de una identidad proyectada.” *Concreta 2* (2013): 20–31.
- Isaak, Jo Anna. *Feminism and Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women’s Laughter*. London: Routledge, 1996.
- López Gradolí, Alfonso. *La escritura mirada. Una aproximación a la poesía experimental español*. Madrid: Calambur, 2008.
- Mayayo, Patricia. “Entrevista inédita con Paz Muro.” Madrid, junio de 2011.

- ____. “Mujeres artistas y espacio urbano. La práctica del vagar callejero y la reescritura crítica de la figura del *flâneur*.” *El sexo de la ciudad*. Ed. J.V. Aliaga, J.M. Cortés y C. Navarrete. Valencia: Tirant Humanidades, 2013. 93–108.
- Muro, Paz. “Nota-recuerdo que debía acompañar al trabajo de ‘Mujeres estatuas’ en la exposición *El arte sucede* celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía”. Material inédito, cortesía de la artista. s/f.
- Millán, Fernando, ed. *Escrito está. Poesía experimental en España (1963–1984)*. Vitoria y Valladolid: Artium y Museo Patio Herreriano, 2009.
- Romero, Pedro G. “Ocaña: el Ángel de la historia.” *Ocaña*. Barcelona y Vitoria: Palau de la Virreina y Centro Cultural Montehermoso, 2011. 12–69.
- Rubio Fernández, Lisardo. “Introducción.” *El asno de oro*. Madrid: Gredos, 1983. 19–20.
- Sarmiento, José Antonio, ed. *Escrituras en libertad. La poesía experimental española e hispanoamericana del siglo XX*. Madrid: Instituto Cervantes, 2009. Impreso.
- Serrano, Carlos. “S/T.” *Nueva Lente* 23 (1974): s/p.
- Tejeda, Isabel y Lola Hinojosa. “Críticas al margen o al margen de la crítica. La obra de Paz Muro en los años 60 y 70.” *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza* 26 (2011): 781–794.

Mayayo, Patricia. “Paz Muro: escritura y experimentación.” *Ensayo/Error. Arte y escritura experimentales en España (1960–1980)*. Ed. Juan Albarrán Diego y Rosa Benítez Andrés. *Hispanic Issues On Line* 21 (2018): 191–204.