

HOGAR, ¿«DULCE» HOGAR? HUMOR, ACTIVISMO Y VISUALIDAD EN LAS  
OBRAS DE MARTHA ROSLER, JUDY OLAUSEN Y LYNN NOTTAGE  
*HOME, «SWEET» HOME? HUMOUR, ACTIVISM AND VISUALITY IN THE WORKS OF MARTHA  
ROSLER, JUDY OLAUSEN AND LYNN NOTTAGE*

Nieves Alberola Crespo  
*Universitat Jaume I de Castellón*

RESUMEN

A pesar de todos los cambios que han tenido lugar en las últimas décadas, las desigualdades sociales entre hombres y mujeres siguen presentes en nuestra sociedad. Para hacerse eco de esta y otras temáticas, las artistas estadounidenses Martha Rosler y Judy Olausen así como la dramaturga afroamericana Lynn Nottage han optado por utilizar el humor en sus trabajos. En este ensayo se revisan, analizan y comentan algunas de las obras más representativas de estas artistas y cómo el humor se convierte en herramienta fundamental para denunciar, visibilizar y cuestionar las dificultades a las que muchas mujeres se enfrentan en la época de la «igualdad social».

**Palabras clave:** Martha Rosler, vídeo, fotomontajes, instalaciones, Judy Olausen, fotografía, Lynn Nottage, teatro afroamericano, humor, activismo.

ABSTRACT

A lack of equal social rights between man and woman is still relevant in our world despite of unavoidable changes to rule in the recent past. As an echo to this and other issues, American artists like Martha Rosler and Judy Olausen, and playwright Lynn Nottage have availed themselves of the funny side of their imagination. Our essay is to reveal some of their most representative works, where humour stands as the main tool to visualize, comment and denounce behaviors that restrained women are facing even today under a seasonable «socially equals» byword.

**Keywords:** Martha Rosler, video, photo-text, installation, Judy Olausen, photography, Lynn Nottage, African-American drama, humour, activism.

## SUMARIO

1.-Introducción. 2.-Martha Rosler: «La semántica de las cocinas». 3.-Judy Olausen: «¡Sonríe, mami querida!». 4.-Lynn Nottage: «Cenizas entrañables». 5.-Bibliografía.

### 1. Introducción

En la década de los sesenta Betty Friedan retrató con gran precisión en su obra *La mística de la feminidad* (1963) las dificultades que experimentaban las mujeres norteamericanas de clase media para expresar las ambigüedades de su opresión en la época de la «igualdad social». El problema de esas mujeres se traducía en términos de una gran insatisfacción consigo mismas desarrollando patologías autodestructivas como ansiedad y depresión.

Mediante este artículo procederé a rastrear y analizar el tratamiento que de esta y otras temáticas de género se da en las obras de Martha Rosler, Judy Olausen y Lynn Nottage. En la elaboración de sus obras, estas artistas que provienen de diversos ámbitos (vídeo, instalaciones, fotografía y teatro) utilizan el humor como herramienta que creo fundamental para visibilizar, cuestionar y de-construir estereotipos, así como para denunciar las desigualdades sociales entre hombres y mujeres que se encuentran, aún en la actualidad, tan arraigadas en nuestras sociedades.

Otro elemento al que prestaré especial atención será a las diversas estrategias de resistencia que subyacen bajo el carácter transgresor y subversivo de sus obras, estrategias que como veremos en ocasiones pueden resultar chocantes e impensables a los espectadores. Pero esa es la magia del arte, su poder de agitar conciencias, de hacernos pensar, de que seamos capaces de adoptar una postura crítica frente a la realidad que nos rodea.

### 2. Martha Rosler: «La semiótica de las cocinas»

Martha Rosler es una prolífica artista y escritora estadounidense que desafió los cánones artísticos modernos. Desde la década de los sesenta ha trabajado con distintos formatos como el fotomontaje, el vídeo, la performance, el texto y las instalaciones. En su obra se vislumbra una preocupación por el papel de las mujeres en la sociedad y sus estructuras de poder, en el arte y en los medios de comunicación que nos lleva a considerar dicha temática como eje central de su práctica artística.

Rosler nació en Brooklyn, Nueva York, en 1943. Estudió pintura en Brooklyn Museum Art School y se graduó en Brooklyn College en el que fue alumna de Ad Reinhardt (con quien estudió historia del arte) y de Jimmy Ernst (hijo del pintor surrealista Max Ernst). Conocedora de

las obras de los precursores (Gertrude Stein, Ezra Pound, William Carlos Williams, T.S. Eliot, etc.), de los escritos del músico experimental John Cage y de los poetas de Black Mountain College, ella se sentía realmente atraída por las voces de Allen Ginsberg o Jack Kerouac. Se relacionó con la vanguardia poética manteniendo un estrecho contacto con los integrantes del grupo «Art & Language» y llegando incluso a participar en la publicación de la revista de poesía Pogamoggan a mediados de los sesenta. Entre sus amistades encontramos algunos miembros de la Escuela de Nueva York con los que debatía sobre cuestiones relacionadas con la pintura, la poesía o la música.

Durante su juventud participó en protestas antinucleares y por los derechos civiles. Su compromiso con los ideales norteamericanos de integración y democracia así como su interés por las cuestiones de desigualdad e injusticia se vieron reforzados por los valores religiosos que le habían inculcado desde la infancia. La guerra de Vietnam, la amenaza nuclear, la pobreza o la objetualización y opresión de las mujeres serán temáticas que la empujan a abandonar la pintura y a buscar nuevas formas más efectivas y sobre todo más impactantes ya que su deseo es «estar presente» y «compartir el mismo espacio físico que la audiencia» puesto que a ella lo que le seduce es la «teatralidad».

Durante la década de los cincuenta no existía un arte feminista a pesar de que se debatió mucho sobre todo tipo de temáticas que concernían a las mujeres. En la década de los sesenta Rosler trabajó en la universidad con mujeres artistas y con un grupo políticamente comprometido para la liberación de las mujeres. Podemos detectar un componente o enfoque feminista en uno de sus primeros fotomontajes en el que empieza a trabajar en 1965 titulado *Body Beautiful, or Beauty Knows No Pain*. El título que tomó prestado de una obra de Elliott Erwitt es muy significativo: «la belleza no conoce el dolor». Esta obra trata sobre las representaciones de lo femenino en el arte y la publicidad. En una de las piezas, *Transparent box (vanity fair)*, utiliza un anuncio de la revista *Vanity Fair* que muestra a dos mujeres en ropa interior y ambas curiosamente ocultan parte de sus rostros –sobre todo sus ojos– tras la mano y parte de un brazo. ¿No desean mirar al espectador, o quizá no quieren ser identificadas? En *Hot meat* encontramos la encimera de una cocina y bajo la misma el perfil de un seno de mujer situado en el lugar que podríamos decir correspondería en las cocinas tradicionales al horno.

En *Damp meat* se nos ofrece el fragmento de un trasero femenino desnudo en el lateral de lo que podría ser un electrodoméstico y en *Cargo cult* la artista nos sitúa en un barco portacontenedores en el muelle de un puerto; tres hombres con la ayuda de unas grúas van colocando los contenedores que muestran en uno de sus laterales rostros de mujeres que se están aplicando corrector de ojeras, maquillaje, pintalabios, etc. En este fotomontaje el

cuerpo de la mujer se reduce a sus senos, sus glúteos, su rostro o a una parte del mismo (ojos o labios), fragmentos de un cuerpo sin identidad centrándose la atención en el culto a la belleza y a la sexualidad. La mujer pasa a ser objeto de consumo, «cargamento de un barco» que se transporta de un país a otro, de ciudad en ciudad.

Sus preocupaciones feministas quedan patentes en la serie antibélica *House Beautiful: Bringing The War Home*<sup>1</sup> en la que trabaja desde 1967 hasta 1972. En esta obra existe una preocupación por el tema del espacio y más en concreto por el tema de la construcción de «categorías separadas y por tanto espacios separados o segregados». Rosler buscaba una forma de expresar su oposición a la guerra que en aquel momento se «metía» en las casas, en los hogares, gracias a los televisores. El «aquí» (hogar de una familia estadounidense) y el «allí» (el escenario de la guerra en Vietnam) se superponen y provocan en el espectador una sensación de extrañamiento, de algo inesperado. El espacio limpio y acogedor de la cocina de la vivienda de una familia de clase media norteamericana es visitada en *Red stripe kitchen* por dos soldados que parecen estar reconociendo el terreno para detectar posibles minas; *Tron (amputee)* nos muestra a una niña vietnamita con una pierna amputada –y de la que tampoco podemos ver parte de un brazo– que permanece de pie delante de la ordenada e impoluta sala de estar. La fotografía en blanco y negro muestra la dureza y los desastres de la guerra: una joven ha salvado su vida pero su cuerpo ha quedado mutilado.

En *Balloons*, un padre vietnamita lleva en brazos a su hijo –¿herido, muerto?– por el tramo de las escaleras que conectan la sala de juegos con la planta de la vivienda en la que se supone están los dormitorios; *Beauty rest* nos sitúa en la habitación de un matrimonio estadounidense que yacen junto a su hijo sobre una cama. La madre lee una revista; el padre juega con un avión con el hijo, es el ritual que llevan a cabo momentos antes de irse a dormir ajenos a la destrucción de miles de hogares que se evoca al superponer esta imagen a la de una casa destruida por los bombardeos. Las pérdidas de vidas humanas, esos fantasmas habitarán ese paisaje desolado del fondo. Finalmente en *Cleaning the drapes*, un ama de casa limpia las cortinas con una aspiradora y a su izquierda vemos la imagen de unos soldados que se encuentran en unas trincheras. Dos realidades, dos espacios, una temática: la esfera de lo doméstico como supuestamente desconectada de la política.

Al tiempo que trabajaba en *House Beautiful: Bringing the War Home*, Martha Rosler utilizó prendas de vestir y alambres de espino para montar una instalación en 1972 titulada *Some Women Prisoners of Thieu Regime at the Infamous Poulo Condore Prison in South*

<sup>1</sup> En 2004 Rosler abordará de nuevo el tema de la guerra centrándose en las guerras de Iraq y Afganistán. Utilizará el fotomontaje y rescatará el título de su obra sobre la guerra de Vietnam pero añadiendo el calificativo de *new series* quedando *House Beautiful: Bringing the War Home: New Series* (2004-2008).

Vietnam en la que reflexiona sobre las prisioneras de guerra, obra que quizá la condujera a plantearse la situación en la que vivían las mujeres americanas en las décadas de los sesenta y setenta. Fruto de estas reflexiones será la performance de 1973 *Vital Statistics of a Citizen, Simply Obtained* posteriormente grabada en vídeo en 1977. Esta performance trata sobre la objetualización de las mujeres y de otros colectivos en la sociedad tecnológica. En esta performance un hombre con una bata blanca acompañado por un coro de tres mujeres que parecen sus ayudantes mide y evalúa a una mujer centímetro a centímetro. Las ayudantes se limitan a observar convirtiéndose en cómplices de la mirada masculina. Como espectadoras nos preguntamos: ¿cómo llegamos a vernos como objetos?, ¿de qué forma al ser obligadas a tener «unas ciertas medidas standard» se está favoreciendo un mayor control social sobre las mujeres? Según Rosler:

En *Vital Statistics* no estoy mirando un escenario físico, sino a la persona. Pero siempre es dialéctico. Siempre es x más y: la persona y el escenario, ¿qué significan? ¿Podemos distinguirlos? ¿Qué influencia ejerce el uno sobre el otro? ¿Hasta qué punto esta situación está determinada no por el individuo que ha poseído estos objetos sino por una sociedad que ofrece ciertos caminos fijos? ¿Es la mente a la que me estoy refiriendo una especie de estructura universal o está condicionada por formaciones sociales particulares? En *Vital Statistics* se daba la paradoja de un individuo que era una representación de un sistema no solo de regímenes físicos sino también de un sistema de ideas sobre cuerpos apropiados –tanto raciales como sexuales– y cómo esto crea los sujetos (Cit. en Buchloh, 1999: 30).

Curiosamente el vídeo de *Vital Statistics* de 1977 termina con una letanía en voz en *off* sobre los «crímenes contra las mujeres». La representación de los métodos científicos de medir y clasificar parece ser utilizada para recordar las tácticas tiránicas que se ponen en práctica en los campos de concentración y/o para enfatizar la internalización de las normas y patrones que determinan lo que significa ser mujer.

Si bien la fotografía permitió a la artista generar una imagen que no fuera una representación de su propia experiencia personal y de su subjetividad, el vídeo le permitió no solo seguir en esa línea sino profundizar en temáticas feministas y experimentar con secuencias teatrales o dramatizadas. De entre sus primeros vídeos destaca *Semiotics of the Kitchen* grabado en Nueva York en el otoño de 1974 y de unos seis minutos de duración.

Antes de grabarlo, Rosler había trabajado en varios proyectos sobre la producción y el consumo de la comida<sup>2</sup> como *A Budding Gourmet* (vídeo en blanco y negro, 17:45 minutos, 1974) en el que había explorado los procesos ideológicos a través de los cuales

<sup>2</sup> *Service: A Trilogy on Colonization* (1973), *A Gourmet Experience* (1973) y *A Budding Gourmet* (1974).

la preparación de los alimentos llega a ser considerada *cuisine*. La narradora con un rostro totalmente inexpresivo explica las razones por las que desea convertirse en una *gourmet* siendo su discurso acompañado por los acordes de un concierto para violín. Argumenta que la comida es clave para la educación, el refinamiento y que incluso, en algunos países, está estrechamente relacionada con la espiritualidad. Cocinar es para Rosler «una forma de acumular y demostrar el capital cultural» y el concepto de *gourmet* se encuentra fuertemente «vinculado con nociones de clase». Si bien a los hombres se les ha asignado tradicionalmente el espacio público o de la política, la esfera de lo privado y por lo tanto la cocina se ha considerado el espacio en el que la mujer ejercía su poder. Así pues cocinar podría entenderse como el «dominio sobre otras culturas».

Para grabar *Semiotics of the Kitchen* Rosler tuvo que utilizar la cocina de un loft ya que no deseaba que pareciera la de una casa de un barrio residencial. Tenía que tener la apariencia de un espacio extraño, de un escenario. La narradora con rostro serio se pondrá un delantal mientras dice la palabra *apron* (delantal). A continuación cogerá distintos utensilios de cocina mientras en voz alta nombra cada uno de ellos acompañando la palabra de gestos ruidosos que sirven para identificar su uso: *bowl* (olla), *chopper* (picador de carne), *dish* (plato), *egg beater* (batidor de huevos), *fork* (tenedor), *grater* (rallador), *hamburger press* (utensilio de cocina para prensar las hamburguesas), *ice pick* (pica hielos), *juicer* (exprimidor), *knife* (cuchillo), *ladle* (cucharón), *measuring implements* (instrumentos para medir), *nutcracker* (cascanueces), *opener* (abrelatas), *pan* (sartén), *quart bottle* (botella de un litro de capacidad), *rolling pin* (rodillo de amasar), *spoon* (cuchara), *tenderizer* (ablandador de carne). En este recorrido por las letras del abecedario llegamos a las últimas que son U, V, W, X, Y y Z que pronunciará sujetando un tenedor con una mano y con la otra un cuchillo y utilizando su propio cuerpo para escenificar la forma de cada una de esas letras.

Este sencillo ejercicio de vocabulario de la A a la Z lleva implícitas la rabia y la frustración así como la monotonía y el aburrimiento que muchas amas de casa experimentaban día tras día al repetir de forma mecánica las tareas del hogar, situación que acertadamente analizó e interpretó Betty Friedan en *La mística de la feminidad* (1963) al definir los hogares de los barrios residenciales como «confortables campos de concentración». Rosler utiliza la ironía y el absurdo para revelar aspectos del espacio doméstico o privado a los que no se prestaba la suficiente atención como el control (que podía desembocar en violencia física o psíquica) que se ejercía sobre aquellas a las que se les negaba la oportunidad de desarrollar una profesión o cualquier tipo de actividad intelectual o creativa.

Quizá en *A Budding Gourmet* se plantee la posibilidad de dotar de poder a la mujer que desea ser *gourmet*. Sin embargo, en *Semiotics of the Kitchen* vemos la expresión de la

frustración del ama de casa que puede desembocar en la pérdida de la razón tal y como lo indica la ruidosa y violenta presentación de los utensilios de cocina que parecen más herramientas para luchar, matar o defenderse que para cocinar o servir comida.

En 2003 en la galería Whitechapel de Londres Rosler anunció que se abría una convocatoria para volver a escenificar en vivo y en directo su trabajo *Semiotics of the Kitchen* de 1975. Veintiséis mujeres participaron, una tras otra, en una performance siguiendo el guión de Rosler. Las participantes fueron grabadas y sus acciones retransmitidas gracias a una serie de monitores de televisión distribuidos por toda la galería.

### 3. Judy Olausen: «¡Sonríe, mami querida!»

En 1991 la fotógrafa estadounidense Judy Olausen decide utilizar a su madre como modelo y musa de una serie de fotografías que explora la situación de invisibilidad en la que vivían las mujeres blancas norteamericanas de clase media durante la década de los cincuenta. Las fotografías pagan tributo a una generación de mujeres que, al igual que Vivian Olausen (la madre de Judy Olausen), sacrificaron algunos de sus sueños por aclimatarse al conformismo social. Uno de los mensajes que Judy Olausen quiere transmitir mediante estas imágenes es el silencio de la generación de su madre. Considera esta serie como una breve lección histórica que nos recuerda que nosotras no siempre hemos tenido ciertas libertades como mujeres.

A Vivian Olausen, como típica buena esposa (*The Good Wife*), se le pedía que se dedicara exclusivamente a sus tres hijos y marido durante las veinticuatro horas del día y se le exigía que nunca fallara. Según Olausen, «En aquellos días las amas de casa no comentaban con nadie su situación; no se podían quejar, se lo tenían que callar todo y hacían las tareas del hogar por obligación» (Cit. en Billings, 1995: 80). Se suponía que era lo que habían elegido, que ser madres y esposas era su vocación y por lo tanto no podían expresar su insatisfacción, su tristeza, su infelicidad o su frustración. Muchas de ellas tenían títulos universitarios y no ejercían simplemente por la imposibilidad de compatibilizar trabajo con cuidado del hogar y maternidad. En el caso de su madre el peso de la tradición se impuso a pesar de que como nos explica: «Sé que a mi madre le habría gustado estudiar una carrera, o ser una artista, pero adivino que estas opciones no las consideraba como posibilidades». (Cit. en Billings, 1995: 80).

Judy Olausen se aparta del modelo de vida de su madre, lo rechaza, y opta por una carrera como fotógrafa, trabajando primero para revistas y después para agencias comerciales. Sin embargo, desea llevar a cabo sus propios proyectos. Con el tiempo, la serie *Mother* empieza a tomar forma. La mezcla de humor y tintes críticos de *Mother Little*

*Helpers* y *The Joys of Cooking* se corresponde con la relación que mantienen madre e hija: ambas comparten una amistad en la que se pueden gastar bromas marcadas por una tensión generacional. Judy Olausen recuerda las lecciones de su madre diciéndole que el lugar que le corresponde a la mujer es el de ama de casa. Vivian Olausen le replica que no recuerda haber dicho eso, que las cosas han cambiado mucho desde que ella se casó y de que se alegra de que así sea.

Olausen explora aquellos tiempos pasados mediante símbolos y accesorios, muchos de los cuales son sutilmente elegidos, como por ejemplo los paños de cocina que cubren los brazos de Vivian Olausen en *Mother at Thanksgiving* (*Madre durante la festividad de acción de gracias*) y que están bordados con mensajes como «Haz la colada los lunes» (*Wash on Monday*) o «Limpia los jueves» (*Clean on Thursday*). Sin embargo, el impacto global de las fotografías es abrumador como en el caso de *Laundry Promise* y *Laundry Reality*. En la década de los cincuenta las amas de casa estadounidenses eran bombardeadas por campañas publicitarias que prometían una vida más fácil si compraban toda una serie de electrodomésticos como las lavadoras.

En *Mother as Camouflage* Vivian Olausen aparece cubierta de la cabeza a los pies con un conjunto de leopardo. Se pierde en la piel de este mismo animal que se halla colgada sobre la pared a su espalda. La fotógrafa quería que uno de los mensajes de su obra fuera cómo permitimos que esas mujeres se desvanezcan en la oscuridad y al mismo tiempo deseaba realizar una denuncia sobre la indiscriminada matanza de animales salvajes que en los cincuenta se llevaba a cabo sin pensárselo dos veces.

*Mother as Coffee Table* muestra a Vivian sobre sus manos y rodillas sosteniendo sobre su espalda el tablero de una mesa –la mujer como mueble, sus propias necesidades subsumidas bajo las demandas del hogar. En otra fotografía Vivian Olausen llevará puesta una corona de espinas la noche de acción de gracias mientras sujeta con sus manos la bandeja con el pavo y en *Mother Cross* la encontramos en el supermercado acarreando un crucifijo mientras empuja el carro de la compra que está lleno hasta los topes; también nos la encontraremos andando sobre las aguas. Representa a esas madres sacrificadas por sus familias, aquellas que lo tienen que hacer todo, que lo saben hacer todo, aquellas de las que se esperan «milagros».

A algunos críticos les perturba el uso de la iconografía cristiana en estas fotografías. A estos Judy Olausen les replicará que muchos artistas utilizan la cruz de manera irreverente y que ella solo la utiliza como un elemento más. Otros se preguntan que cómo pudo hacerle eso a su madre. Su respuesta será que su madre es una gran actriz que disfruta posando para las cámaras. La fotógrafa estadounidense es consciente de que sus obras son metáforas

visuales impactantes como *Mother Deer* en la que vemos a su madre atada de pies y manos sobre un coche como si fuera un trofeo de caza.

Olausen confiesa con cariño y respeto que no se está burlando de estas mujeres, sino que les está muy agradecida. En *Mother's Epiphany* hace un guiño a *La fuente* de Marcel Duchamp firmando la taza del wáter «R. Mutt, 1917» de la misma manera que lo hiciera el artista francés. En esta fotografía se podría decir que a nivel formal se conjuga un guiño al dadaísmo (en el que un urinario cambia su significado en obra de arte) con la estética barroca (en cuanto al tratamiento de la luz). Mientras limpia la taza del wáter, Vivian Olausen parece experimentar un éxtasis, un momento de iluminación. Quizá se esté preguntando: ¿es esto todo lo que la vida me depara o puede ser que exista arte más allá de fregar un wáter? Judy Olausen disfruta jugando con los accesorios más que pensando en los mensajes políticos y sociales que subyacen tras los mismos.

Para la fotógrafa estadounidense la mayor satisfacción de la serie *Mother* es ver cómo mujeres de unos veinte años, que han crecido en un mundo transformado por el movimiento feminista, interpretan los mensajes de las fotografías. A esas jóvenes que hablan de la libertad de la que disfrutaban como si hubiera estado presente desde siempre, la fotógrafa desea contarles la verdadera historia para que sean conscientes de que no siempre había sido así. Junto al testimonio de Judy Olausen, vamos a agradecerles toda su entrega y dedicación, como ella dice, «aunque sea un poquito».

#### 4. Lynn Nottage: «Cenizas entrañables»

A pesar de que las campañas publicitarias y las producciones hollywoodienses han mostrado más de una vez hogares y cocinas como espacios idílicos, lo cierto es que en numerosas ocasiones pasan a ser frentes de otras batallas en las que «lo personal es político». Vamos a trasladarnos durante unos minutos a un teatro. Las luces del escenario están apagadas y tan sólo podemos escuchar las voces de Loureen y Samuel, un matrimonio afroamericano, discutiendo:

Samuel: Cuando cuente hasta diez, ¡no quiero verte! ¡No quiero oírte! Uno, dos, tres, cuatro—  
Loureen: ¡Vete al maldito infierno, Samuel! (Nottage, 2004: 93).

Se oye una explosión, se encienden las luces y en el centro del escenario, la cocina de Loureen, un montón de cenizas, unas gafas y a un lado vemos a Loureen llamando a su marido: «¿Samuel? ¡Uy! ¿Samuel? Esto no tiene gracia. No estoy de humor para bromas».

(En voz baja) «¿Samuel? No era mi intención. Te prometo que me portaré bien si regresas....» (Nottage, 2004: 93).

En esta obra de 1993 titulada *Poof!* la dramaturga afroamericana Lynn Nottage parece haber encontrado una nueva receta para librarse de los maltratadores y evitar que las mujeres víctimas de su violencia terminen en prisión por el mero hecho de defenderse. La herramienta utilizada por Loureen para deshacerse de su marido son 5 palabras: «¡Vete al maldito infierno, Samuel!». El lenguaje se transforma en un arma poderosa con un mensaje implícito: «¡No toleraré esto nunca más!». Tan pronto como Loureen pronuncia estas palabras, su marido experimenta una auto-combustión espontánea y su cuerpo se transforma en un montón de cenizas entrañables. Que sepamos hasta la fecha la auto-combustión espontánea no está considerada como delito y por lo tanto cuando esta tiene lugar no puede aplicarse la pena capital.

Loureen estupefacta, paralizada, no sale de su asombro, no sabe qué hacer. Finalmente reacciona y decide llamar a su vecina Florence para contarle lo sucedido y pedirle consejo. Florence, que también sufre maltrato, acude rápidamente a su encuentro. Al escuchar el relato de su amiga, se muestra encantada con lo que allí ha sucedido; llevada por la emoción y sin pensar en las consecuencias, le pedirá que suba a su piso y haga desaparecer también a su marido. Pero la respuesta de Loureen será un rotundo «NO». Esta negativa refuerza el hecho de que a pesar de que existan centros de acogida, psicólogos, terapeutas, familiares y amigos dispuestos a ayudar a aquellas que sufren abuso físico y/o psicológico, han de ser las mujeres maltratadas las que den el primer paso, las primeras en decir «Basta ya» y pedir ayuda.

Loureen se pregunta si debería acudir a la policía y contar lo sucedido. Pero, ¿quién le creería? ¿Y si la policía le pregunta a Florence si ha visto u oído algo? Su vecina lo tiene claro, se limitará a declarar que aquel día Loureen se despistó y se le quemó el pollo. ¿Debería enviar las cenizas de Samuel a su madre? No serviría de nada ya que para ella su hijo Samuel es el ser más maravilloso del mundo, una bellísima persona incapaz de hacer daño a nadie.

¿Qué hacer con ese montón de cenizas entrañables? Se me ocurre que la protagonista podría seguir el ejemplo de la diseñadora holandesa Wieki Somers y mediante unas técnicas concretas conceder a las cenizas de Samuel una segunda vida como tostadora o aspiradora. Tal vez un poco complicado ¿no creen? En la obra Loureen se decantará por algo más sencillo: barrerá las cenizas y las colocará bajo la moqueta.

La cocina, símbolo de opresión, se transforma en espacio de liberación. Al final de la obra vemos a Loureen poniendo la mesa para sentarse a comer. Sin embargo, yo me la

imagino con unos folios en blanco y bolígrafo en mano. Empieza a escribir *Las recetas de Loureen*, con platos tan suculentos como «Basta ya», «Tolerancia cero» o «Dile que no» y mientras tanto suena en la radio una canción en la que el ingrediente principal es la palabra «sobreviviré».

## Bibliografía

- ABBE, Mary (1996) «Smile, mommy dearest! Minneapolis photographer Judy Olausen and her mom, Vivian, left, are best pals, especially since Judy's hilarious new photography book, *Mother*, made Vivian a national media star. With a wink and a nod, she's the ultimate 1950s mom». *Star Tribune* (Minneapolis, MN), 9 de mayo, p. 01E.
- BARRAGÁN, Paco «Interview with Martha Rosler». En: <http://artpulsemagazine.com/interview-with-martha-rosler>. Accedido el 18 de octubre de 2013.
- BILLINGS, Laura (1995) «A Model Mother». *Ms* (January/February), pp. 80-81.
- BUCHLOH, Benjamin H.D. (1999) «Una conversación. Martha Rosler y Benjamin H.D. Buchloh», *Quaderns portàtils*. Barcelona: MACBA.
- FRIEDAN, Betty (1963) *La mística de la feminidad*. Barcelona: Sagitario.
- MILLET, Kate (1995) *Política sexual*. Madrid: Cátedra-Instituto de la Mujer. Colección de Feminismos.
- NOTTAGE, Lynn (2004) *Crumbs from the Table of Joy and Other Plays*. New York: Theatre Communications Group, 89-103.
- OLAUSEN, Judy (1996) *Mother*. Londres y Nueva York: Penguin Studio Books.
- ROSLER, Martha (2007) *Imágenes públicas. La función política de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili.
- (2000) *Posiciones en el mundo real*. Barcelona: Actar.
- (2004) *Decoys and Disruptions: selected writings, 1975-2001*. Cambridge, Mass.: MIT Press in association with International Center of Photography of New York.
- (2006) *3 works*. Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design (cop).
- VON BISMARCK, Beatrice (2005) *Martha Rosler: Passionate Signals*. Hatje/Cantz.

Recibido el 12 de marzo de 2014  
Aceptado el 9 de junio de 2014  
BIBLID [1139-1219 (2014) 18: 197-207]