

# CUERPOS QUE APARECEN

PERFORMANCE Y FEMINISMOS  
EN EL TARDOFRANQUISMO

---

MAITE GARBAYO  
MAEZTU

**CUERPOS QUE APARECEN**

**PERFORMANCE Y FEMINISMOS  
EN EL TARDOFRANQUISMO**

---

**MAITE GARBAYO  
MAEZTU**

**Autora**

Maite Garbayo Maeztu

**Corrección**

Sonia Berger

**Diseño gráfico y maquetación**

Maite Zabaleta

**Ilustración contracubierta interior**

Josunene (Josune Urrutia Asua)

**Impresión**

Grafilur

**Edición**

consonni

C/ Conde Mirasol 13-LJ1D

48003 Bilbao

[www.consonni.org](http://www.consonni.org)

**Primera edición:** mayo de 2016, Bilbao

ISBN- 13: 978-84-16205-16-5

Depósito legal: BI-630-2016

Esta obra está sujeta a la licencia Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY-NC-SA 4.0). Los textos y traducciones pertenecen a sus autoras/es. La reproducción de imágenes en este libro ha sido autorizada por sus autoras/es o se realiza a modo de cita, justificada por el fin de investigación de la obra.

---

consonni es una productora de arte contemporáneo sin ánimo de lucro y una editorial especializada localizada en Bilbao. Desde 1996, consonni invita a artistas a desarrollar proyectos que generalmente no adoptan un aspecto de objeto de arte expuesto en un espacio. consonni investiga fórmulas para expandir conceptos como el comisariado, la producción, la programación y la edición desde las prácticas artísticas contemporáneas. consonni propone registrar las diversas maneras de hacer crítica en la actualidad y de crear esfera pública, con los feminismos como hoja de ruta. La editorial cuenta con tres colecciones: Proyectos, Paper y Beste.



# ÍNDICE

## 09\_ **Introducción**

### 35\_ **1. Aparición/Desaparición**

35 \_ Poner el cuerpo

53 \_ Presencia/Ausencia

70 \_ Borrar el cuerpo

### 85\_ **2. Hacer y deshacer el género**

85 \_ Cuerpo femenino y «placer visual»

97 \_ La feminidad como constructo

108 \_ La masculinidad como mascarada

120 \_ Los «teatrillos» de Ocaña

### 137\_ **3. Cuerpos y espacios**

137 \_ El cuerpo incómodo

153 \_ El cuerpo medible

162 \_ Tránsitos

173 \_ Espacios de violencia

### 189\_ **4. El desnudo: censuras y autocensuras**

### 211\_ **5. El gesto**

211 \_ El gesto frente al silencio

218 \_ Hacer hablar al cuerpo

227 \_ Contra-gestos

### 237\_ **Bibliografía citada**

### 247\_ **Referencias de imágenes**

# INTRODUCCIÓN

Noviembre de 1975. El cuerpo-máquina de Franco agoniza en el hospital madrileño de La Paz. La tecnología más puntera trata de mantener con vida al encargado de administrar la muerte. Su cuerpo entubado, unido a la máquina corazón-pulmón, marca la entrada definitiva de España en el capitalismo globalizado y posindustrial, con el que venía coqueteando desde los años cincuenta<sup>1</sup>.

Michel Foucault dio cuenta de la existencia de una confrontación discursiva en la última etapa del franquismo. Aunque no conocía en profundidad la situación en España, realizó un breve viaje a Madrid el 22 de septiembre de 1975. Ante la inminencia de los que fueron los últimos fusilamientos de la dictadura, un grupo de intelectuales procedentes de París, entre los que se encontraban Foucault, Costa-Gavras, Régis Debray, el padre Ladouze, Jean Lacouture, Claude Mauriac e Yves Montand, decidieron viajar a España para protestar por las condenas a muerte. Su estancia duró en total unas seis horas: tras leer en rueda de prensa un texto de denuncia escrito por Foucault y traducido en París por Santiago Carrillo, fueron desalojados del hotel inmediatamente y deportados a Francia (Macey, 1995: 424).

---

1. La «guerra fría» había facilitado un acercamiento con los Estados Unidos, que se consolidó con la firma de un tratado de ayuda militar en 1953, el llamado «Pacto de Madrid». A cambio de la instalación de bases militares en diversos lugares del territorio español, los estadounidenses proveyeron a Franco de ayuda económica. El franquismo ve en este tratado una puerta abierta a su reconocimiento internacional, y en 1955 España logrará finalmente entrar en la ONU. En 1959, los tecnócratas del Opus Dei elaboraron, siguiendo las indicaciones del Banco Mundial y del Fondo Monetario Internacional (FMI), el Plan Nacional de Estabilización Económica, que consistió en recortar el gasto público y abrir la economía al exterior, a la vez que se devaluaba la peseta.

Meses después, en una conferencia en el Collège de France, Foucault utilizó la muerte de Franco para ejemplificar con ella una paradoja, la colisión entre dos regímenes de poder: el viejo derecho de soberanía, en el que el soberano decide hacer morir o dejar vivir, con un nuevo biopoder disciplinario y regulador, consistente en hacer vivir y dejar morir: «... muere quien ejerció el derecho soberano de vida y de muerte con el salvajismo que ustedes conocen, el más sangriento de los dictadores, que durante cuarenta años hizo reinar de manera absoluta el derecho soberano de vida y de muerte y que, en el momento en que va a morir, entra en esa especie de nuevo campo de poder sobre la vida que consiste no solo en ordenarla, no solo en hacer vivir, sino, en definitiva, en hacer vivir al individuo aún más allá de su muerte» (Foucault 2000: 225).

En la misma conferencia el autor mencionará que el poder que tenía la soberanía como modalidad y esquema organizativo se mostró inoperante para regir el cuerpo económico y político de una sociedad en vías de explosión demográfica y de industrialización. El antiguo soberanismo y el nuevo poder biopolítico tuvieron que integrarse como única posibilidad para tratar de perpetuar un régimen que abrazaba el desarrollismo y el aperturismo al exterior.

El final de la dictadura parecía acercarse y los aires de modernización que se vivían en la calle chocaban con un régimen anquilosado en la tradición y en el ejercicio de una violencia que se recrudecería aún más durante los últimos años de agonía, con hechos como el Proceso de Burgos, la ejecución de Puig-Antich y los fusilamientos de Txiki, Otaegi, Baena, Sánchez Bravo y García Sanz, que fueron perpetrados dos meses antes de la muerte del dictador. El régimen soberanista y el disciplinario-regulador convivieron desde la

década de los sesenta hasta la muerte de Franco y esta convivencia alcanzó su clímax en la forma en que se le mantuvo con vida por medio de los protocolos médicos mas avanzados, que contrastaban con la moral católica imperante.

La paradoja que se instala en el cuerpo moribundo de Franco está instalada en un cuerpo social que engulle lo nuevo con avidez, pero que sigue sujeto a viejos patrones normalizadores, sin poder desprenderse por completo de ellos. La colisión discursiva que ejemplifica esta muerte es patente en muchos otros ámbitos de una sociedad que ansiaba la modernización y la internacionalización, pero al mismo tiempo seguía anclada en el conservadurismo.

El cuerpo agónico de Franco como «caudillocyborg, figura semivirtual y fantasmática, espectro del nuevo orden del mundo» (Vilarós 2005: 40), y el cuerpo de Fraga bañándose en Palomares<sup>2</sup> como «preservación biopolítica de una forma de vida entonces emergente: el turismo de masas» (Vilarós 2005: 44), son cuerpos que materializan el paso directo de la autarquía franquista a un neoliberalismo globalizado caracterizado por la circulación biopolítica. Cuerpos en los que se inscriben las prácticas de un Estado en viraje: la autarquía falangista se apaga en la agonía cyborg de Franco, imagen de un cuerpo despojado de agencia, colonizado por el nuevo paradigma tecnológico<sup>3</sup>. Y el cuerpo de Fraga en el mar,

---

2. El 17 de enero de 1966 dos aviones del ejército estadounidense chocaron en la localidad almeriense de Palomares y varias armas nucleares cayeron al mar. Manuel Fraga, entonces Ministro de Información y Turismo, se bañó en la playa junto con el Embajador de EE. UU. para demostrar que las turísticas aguas del mediterráneo español estaban libres de contaminación.

3. La imagen de Franco moribundo no circuló en el momento de su muerte, incluso trató de ocultarse que había sido mantenido con vida artificialmente. Las fotografías del dictador conectado a la máquina fueron tomadas por el Marqués de Villaverde, yerno de Franco, y vendidas en 1984 por un informante anónimo



compartiendo baño con el Embajador estadounidense, performance de la disponibilidad de la costa mediterránea para el turismo de masas y la industria del ladrillo vía despliegue mediático y espectacularización de la política. Cuerpos alineados por el Estado a través de las tecnologías de la imagen. Cuerpos alineados *con* el Estado para mantener su ideología nacionalcatólica a pesar de la apuesta por la inclusión de España en la contemporaneidad neoliberal.

El régimen, por medio del Ministerio de Información y Turismo, orquesta un aparato de producción y circulación de imágenes, consciente de la importancia que la visualidad adquiere en el porvenir. Y la imagen pronto se convierte en el lugar en el que se fija y se congela el cuerpo. A partir de ella, se definirán los cuerpos adecuados y aquellos que no son, se promoverán ciertos comportamientos y ciertos cuerpos y se contendrán otros. Tecnologías políticas del cuerpo tendentes a mantener y fomentar la heterosexualidad reproductora al situar la corporalidad femenina como ámbito de actuación privilegiado. El régimen sabe que el control de los cuerpos y las sexualidades es el mecanismo necesario para que las mujeres continúen con su estatus de reproductoras biológicas y simbólicas de la nación.

La llegada del turismo a las costas del Mediterráneo introdujo una nueva estética corporal: el bikini acelera el destape e instaura paulatinamente una doble moral cargada de connotaciones machistas, aunque conceptualizada como sinónimo de libertad. Una «moralidad portátil», como la llamó Vázquez Montalbán, que oscilaba entre el desfogue costero veraniego y la llegada del otoño, cuando «se sustituía otra

---

a *La Revista*, medio que pagó quince millones de pesetas por ellas y las publicó en octubre de aquel año.

vez por los calzoncillos de felpa y la contención». Porque los españoles, «se han acostumbrado a medir la libertad por el tamaño de las faldas de sus chicas...» (Vázquez Montalbán, 1971: 116 y 119).

El «cine del destape», que florece principalmente tras la modificación de las normas de censura, equiparará la hipervisibilidad del desnudo femenino a la ansiada consecución de la libertad. Comienzan a producirse un sinfín de películas que mostraban mujeres desnudas cuyos cuerpos aparecen hipersexualizados y performando una total disponibilidad.

Para Aintzane Rincón, los cuerpos semidesnudos de mujeres jóvenes y saludables que presiden el cine de los últimos años de la dictadura «ocuparon el espacio público en ventajosa competencia con el cuerpo agonizante de Franco en la construcción de significados culturales por la España oficial» (Rincón Díez, 2012: 417). Rincón analiza el «destape» como fenómeno inherente a la Transición, pues el cuerpo femenino desnudo adquiere fuertes significados políticos y pasa a simbolizar ideas abstractas como las de democracia y libertad. La anatomía humana se convirtió en lugar simbólico de la tensión política y social de la Transición y el desnudo en alegoría «de un contexto de efervescencia de diversas rebeldías, de puesta en cuestión de toda norma, y la posibilidad de subvertir los significados adheridos e impuestos al cuerpo político de la nación y a los cuerpos» (Rincón Díez, 2012: 421).

El aparente «relajo» moral reinante en aquel momento sirvió para asociar «destape» a consecución de libertad, y el «destape» terminó tapando la ausencia real de libertades. La moral con respecto a la visibilidad del cuerpo y a la sexualidad estuvo igualmente caracterizada por una colisión discursiva en la que se mezclaron las imágenes de los medios de comuni-

cación de masas, el turismo, la ideología contestataria al régimen, el machismo endémico y el catolicismo recalcitrante que todavía imperaban en amplios sectores de la sociedad. Las normas de sexo-género terminan por materializar los cuerpos, las identidades y las subjetividades, y en este sentido, desde el inicio de la dictadura, el mandato de un modelo concreto de feminidad fungió como herramienta de coacción corporal. La ideología nacionalcatólica, mediante la educación, la propaganda, la medicina... estableció las bases de un modelo corporal al que los ciudadanos debían adaptarse. Eran dos modelos únicos: el masculino y el femenino, y todo aquello que escapase de esta lógica binaria o amenazase la totalización de sexo/género fue duramente perseguido por la ley. La Sección Femenina de Falange, que se perpetuó hasta 1977, fue el organismo encargado de definir la posición femenina a partir de la abnegación, la virtud moral, el sacrificio a la familia y la sumisión al varón. Un modelo de mujer circunscrito al ámbito privado y contrapuesto a la mujer republicana como «mujer pública». La feminidad abnegada, que en las décadas de los sesenta y los setenta seguía siendo el modelo dominante, había comenzado a coexistir con un nuevo modelo de mujer que ostenta al mismo tiempo que niega la sexualidad femenina. Los cuerpos del destape materializan visualmente la disponibilidad del cuerpo femenino dentro del nuevo engranaje desarrollista.

Pero estos no son los únicos cuerpos que están apareciendo. En los años setenta, asistimos a un desfile de cuerpos que hacen y deshacen el género, que hacen y deshacen la ideología corporal franquista. Si entendemos el género, siguiendo a Butler, como el mecanismo por medio del cual se producen y se naturalizan las nociones de lo masculino y lo femenino, pero también como «el aparato a través del cual dichos términos se deconstruyen y se desnaturalizan» (Butler, 2006:

70), los cuerpos que aparecen desvelan repeticiones normativas, pero también repeticiones incompletas de las normas corporales del nacionalcatholicismo, que dan lugar a materializaciones «defectuosas» de esas mismas normas.

Si el viraje tecnológico del régimen se materializa en el cuerpo moribundo de Franco en el hospital de la Paz, cuerpo en falta completado por la máquina, ni vivo ni muerto, anterior y posterior al franquismo, cuerpo mantenido en vida como promesa de la futurabilidad de la dictadura aún más allá del dictador... ¿Qué es lo que se materializa en el cuerpo de Fraga en bañador? ¿Qué en el resto de cuerpos que están apareciendo? Se ocluye la imagen agónica de Franco, foto abyecta del franquismo, amenaza visual de su debacle. Pese a los esfuerzos médicos y mediáticos para mantener con vida a Franco aún más allá de la muerte, como garantía de la continuidad sucesoria de la dictadura, su futurabilidad estaba ya inscrita, simbólica y materialmente, en el cuerpo de Fraga bañándose en Palomares. Promesa de un pseudofranquismo sin Franco. Alegoría temprana de la Transición. Tubos que conectan al caudillo a la máquina; hilos que transitan entre el descontento de las filas falangistas (Preston, 2006: 470) y el devenir tecnócrata y desarrollista de los nuevos hombres del régimen. La espectacularización del cuerpo de Fraga en Palomares como organigrama de una visualidad futura. Tecnología difusa y fragmentaria de una dictadura que adquiere un saber distinto y más complejo sobre el cuerpo de sus ciudadanos. Chapuzón tecno-mediático tendente a promover comportamientos y a organizar subjetividades. Baño que vira a la visualidad como lugar en el que se juegan, se organizan y se desorganizan las directrices corporales franquistas-desarrollistas, pues aunque se impulsen el turismo y el urbanismo, será preciso contener la relajación moral que pudieran propiciar.

Aparición de otros cuerpos. De cuerpos que irrumpen, saturan y dislocan el campo escópico del tardo franquismo. Que hacen y deshacen. Alinean y desalinean. Para quebrar los modos prescritos de repetición y fracturar los hilos que unen la producción estatal de la imagen con su recepción pública, será necesario iterar las corporalidades, aparecer de otros modos, retorcer las formas en que unos cuerpos aparecen ante otros, trascender las maneras en las que ciertos cuerpos están autorizados a aparecer.

Me interesa pensar, con Sara Ahmed (Ahmed, 2015), cómo las emociones y los afectos funcionan para alinear unos cuerpos con algunos otros y en contra de otros otros. Así, el odio y el amor poseen usos aglutinantes y «defensivos» en los discursos fascistas: nos alinean con unos, a quienes amamos, y nos alejan de otros sujetos imaginados que pasan a ocupar el lugar de la amenaza: amenazan con quitarnos algo, con ocupar nuestro lugar. Constituyen una amenaza tanto para el objeto de amor (aquellos que están alineados con nosotros), que de pronto aparecen como sujetos en peligro, como para la nación que se conforma en torno a ese «amor». Franco identificaba su persona con España, pero únicamente con la España que había ganado la guerra, tratando de perpetuar la división entre vencedores y vencidos. Camufló su discurso de odio en un discurso de amor y de identificación con la patria y con quienes se alinearon con ella, para contraponerlos a los «enemigos de España»: los vencidos, «masones, comunistas y liberales», términos que el dictador repetía constantemente. El discurso de la dictadura fija y naturaliza sus alineaciones corporales a través de la reiteración. Alinearse implica desidentificarse de otros. El amor y el odio producen efectos de semejanza y diferencia, como características que se supone pertenecen a los cuerpos de los individuos (Ahmed, 2015: 91). Se pegan a los cuerpos y moldean

sus superficies, renegocian sus identidades. Afectos como el odio, el miedo, el amor, el dolor, la vergüenza o la indignación se corporizan, circulan entre los cuerpos, los alinean y los desalinean, acortan o agrandan la distancia entre unos cuerpos y otros. Funcionan organizando el espacio social al potenciar o restringir determinadas presencias. Permiten que ciertos cuerpos se propaguen y ocupen cada vez más espacio, y otros no.

El espacio público de la dictadura, fuertemente controlado y mediatizado, normalizó ciertas alineaciones corporales y autorizó a algunos cuerpos a expandirse, mientras restringía la presencia de otros, bien fuera por medio de la ley y el castigo, o de la naturalización de determinados comportamientos.

¿Cómo operan los afectos moldeando los cuerpos y organizando el espacio público? El miedo, por ejemplo, está estrechamente ligado a las políticas de la movilidad. Durante el régimen, la producción del cuerpo femenino como un cuerpo frágil, temeroso y dependiente, configura la feminidad como limitación del movimiento en público y refuerza su asignación a lo privado. La libertad de movimiento de los cuerpos masculinos depende de la contención hogareña de los cuerpos femeninos, del mismo modo en que la expansión espacial de los cuerpos heteronormados depende de la oclusión de aquellos que no lo son. Afectos como el odio, el dolor o la vergüenza pueden actuar también para limitar la movilidad corporal. Pensar en cómo el cuerpo odiado se vuelve odiado no solo para quien odia, sino para la que es odiada (Ahmed, 2015: 99), permite ver cómo el odio trabaja sobre los cuerpos generando alineaciones y desalineaciones sobre las que se refuerzan las identidades de los sujetos y de la comunidad. Pensar desde aquí en ciertos cuerpos que aparecen y que con su aparición deshacen las normas de género

o la división binaria masculino-femenino, permite reflexionar sobre los efectos y las consecuencias que para un sujeto puede tener su conversión en objeto de odio: su desalineación (desidentificación) con la comunidad a la que pertenece y con el Estado.

Pero estos efectos podrían igualmente servir como motor para inventar y proponer nuevas alineaciones con otros cuerpos y otros sujetos. En 1976, en una de las primeras campañas del movimiento feminista en el Estado español, las activistas se autoinculparon bajo el lema «Yo también soy adúltera», para protestar contra el juicio a una mujer acusada de adulterio en Zaragoza<sup>4</sup>. Mediante la autoinculpación, las feministas alineaban sus cuerpos unos con otros y los situaban fuera de la ley y en contra del Estado. Al mismo tiempo, forzaban la presencia de sus cuerpos en un espacio público «restringido». Aparecían como sujetos de reivindicaciones estrechamente relacionadas con el cuerpo y ponían sus cuerpos en la calle para evidenciar la ausencia de derechos sexuales y reproductivos para las mujeres.

---

4. Justa Montero explica la diferente consideración que tenían el adulterio y el amancebamiento, ya que «a una mujer se la podía condenar por adúltera si yacía con un varón que no fuera su marido, mientras que al hombre solo se le condenaba si las relaciones adúlteras eran evidentes o si la amante vivía en la casa conyugal» (Montero, 2009: 283). En octubre de 1976, el caso concreto de una mujer que fue absuelta por adulterio en Zaragoza recibió la cobertura de la prensa y contribuyó a evidenciar el carácter profundamente misógino del Código Penal en vigor, en el que la consideración del cuerpo y de la libertad sexual de las mujeres era completamente nula. Las presiones feministas, unidas a la evidente obsolescencia de un Código Penal que pugnaba por equipararse a sus vecinos europeos, consiguieron la modificación de algunas leyes. El 18 de enero de 1978 la Comisión de Justicia del Congreso de Diputados aprobó el proyecto de ley que despenalizaba el adulterio y el amancebamiento.

Con motivo de los juicios de Basauri<sup>5</sup> se realizó una campaña masiva de autoinculpaciones que aglutinó a mujeres de ámbitos diversos (periodistas, artistas, políticas, activistas feministas...), que se adhirieron públicamente al «Yo también he abortado». Mujeres que al alinearse asumieron el riesgo de ser detenidas (hay constancia de que al menos una de ellas fue detenida y sometida a examen médico en Bizkaia tras autoinculparse), y de convertirse en objetos de odio, ya que socialmente el grado de tabú que rodeaba al aborto era inmenso. Muchas feministas recuerdan que cuando iniciaron las campañas y comenzaron a aparecer en las calles, se enfrentaban con todo tipo de insultos y comentarios, e incluso con el ostracismo de la comunidad si se trataba de pueblos o ciudades pequeñas donde la gente las conocía: «Salir a la calle con una pegatina o una pancarta reivindicando el derecho al aborto era casi como llevar un niño muerto en los brazos»<sup>6</sup>.

Aquí, es la mirada del otro la que configura la semejanza y la diferencia como procesos de identificación y desidentificación a partir de la fidelidad a una reiteración (más o menos idéntica) de las normas sociales que nos constituyen como sujetos. Una mirada que *forcluye* o incorpora, que regula el campo de la visibilidad.

La pertenencia o no a una comunidad concreta se juega en la capacidad de los cuerpos para performar la semejanza de manera no fallida. El destierro (la prohibición de vivir en su

---

5. En 1976 fueron detenidas 10 mujeres y un hombre en Basauri, Bizkaia, acusadas de haber abortado, practicado abortos o colaborado en ellos. Las penas que se solicitaban eran muy altas. Este asunto se convirtió en la batalla central del movimiento feminista.

6. Entrevista a Lourdes Izurrategi, activista de la Asamblea de Mujeres de Álava. Vitoria-Gasteiz, 2012.



localidad durante dos años) era uno de los castigos recogidos en la Ley de Peligrosidad Social (1970), que se aplicó indiscriminadamente a prostitutas, homosexuales, travestis o transexuales. Cuerpos que proponen nuevos modos de presentarse ante los otros. Cuerpos que al aparecer se desalinean con la comunidad y con la ideología corporal franquista. Cuerpos que al ser mirados «amenazan» convertirnos en otros.

Todo cuerpo que aparece, que se presenta ante otros, cita y reitera otras apariciones, otras presentaciones anteriores. Cuando la repetición comparece da entrada al desvío y a la diferencia, y abre la posibilidad de materializar otras presencias y otras corporalidades. Para Butler, aquello que somos corporalmente es, ante todo, una forma de ser para el otro. Propone «torcer» la forma en que nos presentamos ante el otro y, por ende, ante nosotros mismos: «Presentarse en formas que no podemos distinguir, ser un cuerpo para otro de tal manera que no pueda reconocerme y, así, esté desposeído desde la perspectiva de nuestra propia construcción social. Debo presentarme ante otros de incontables maneras, y de esta forma mi cuerpo establece la presencia en el espacio, es la acción: el ejercicio performativo ocurre solo entre cuerpos, en un espacio que constituye la brecha entre mi cuerpo y el de otros» (Butler, 2012: 95).

### **Estrategias estéticas**

Este libro es un ejercicio crítico de recuperación y relectura de algunas prácticas de arte de acción que tuvieron lugar durante los últimos años de la dictadura franquista e inmediatamente después de la muerte del dictador. Se centra en el análisis de las implicaciones de la presencia del cuerpo del/la artista. El objetivo es citar, hacer aparecer estas acciones y estos cuerpos aquí y ahora, para que puedan ser repensados desde distintos posicionamientos críticos que contribuyan a cuestionar el

relato de la historiografía del arte español contemporáneo. La presencia del cuerpo, su materialidad, mediatizada por la iterabilidad<sup>7</sup>, es capaz de abrir nuevas perspectivas corporales distintas incluso de la nuestra propia. Al presentarse de otros modos, en formas que no son reconocibles y que todavía no han sido codificadas ni reguladas, el cuerpo y el acto se convierten en espacios en los que puede acontecer lo incalculable.

Servirse de estrategias corporales para proponer nuevas imágenes, nuevas presencias, nuevas re-presentaciones. Estrategias que hacen posible fundar nuevos lugares desde los que se pueda proponer lo impensable en otros. Estrategias de construcción del cuerpo y de la subjetividad en espacios marcados por la censura y la obligatoriedad del silencio. Uno de los problemas que se plantean es cómo hacer aparecer aquello que desde su construcción estaba amenazado por la desaparición. Hablamos de prácticas artísticas precarias, tanto por su carácter voluntariamente efímero, como por el hecho de que sucedían (en un principio, al menos) alejadas de los circuitos oficiales. Las imágenes, el relato oral, dan cuenta ahora del paso del tiempo y del olvido en el que cayeron estas acciones durante los años de la Transición<sup>8</sup>.

---

7. Las posibilidades críticas inherentes al performativo se encuentran en la noción de *iterabilidad*, término que Derrida propone para enfatizar la unión entre repetición y alteridad. *Iterabilidad* da cuenta de que toda repetición instaaura siempre una diferencia. Toda iteración, todo uso parasitario del acto o del lenguaje, introduce una variable en el interior de la convención. Un mismo acto del habla está siempre abierto a la posibilidad de adquirir un sentido distinto (Derrida, 1998).

8. Son varios los autores que han señalado que la historiografía del arte español durante el siglo XX se ha construido en base a la cuestión de la autonomía del arte y de la celebración del genio individual (ver Carrillo Castillo, 2009: 1-22 y Marzo, 2008), hecho que sin duda contribuyó a omitir durante mucho tiempo las prácticas de la vanguardia no-objetual del tardofranquismo. Como apunta Jesús Carrillo, «se trataba de un olvido estructural, necesario para la instau-

Al mismo tiempo, hablamos de una serie de performances que se producen en un espacio dictatorial, un espacio de censura. Si algo se aprendió en el franquismo, fue a inventar estrategias para decir aquello que no se podía decir. La presencia del cuerpo, su puesta en escena a través de fragmentos y metonimias, hacía aparecer algunas cuestiones que no podían desvelarse de modo directo.

Los cuerpos que aparecen citan y hacen comparecer otros cuerpos: los cuerpos que desaparecieron durante la Guerra Civil y la dictadura, los cuerpos enterrados en fosas anónimas y cunetas, los cuerpos femeninos moldeados e invisibilizados por el nacionalcatolicismo, los cuerpos castigados por no adecuarse a las normas de sexo-género...

Como bien ha explicado Josefina Ludmer (Ludmer, 1985) en su análisis de la «Respuesta a Sor Filotea»<sup>9</sup>, existe una suerte de espacio baldío entre el lugar que uno se da y ocupa, frente al que le otorgan la institución y la palabra del otro. Un intersticio en el que se vuelve posible practicar o nombrar aquello que está vedado en otros. Este espacio comparece en muchas de las acciones que se analizarán en las páginas que siguen. Los cuerpos, por medio de hacerse presentes, ocupan un lugar dentro de la representación y se apropian de él.

---

ración y sostenimiento de una nueva narración hegemónica que iba a dotar al arte de vanguardia del rol prioritario de dar testimonio de la normalidad democrática mediante la celebración de su autonomía respecto a la coyuntura histórica, política y social específica» (Carrillo Castillo, 2009: 3). Un olvido en concordancia con las políticas de desmemoria, pacto y continuismo propias de la Transición en la arena política.

9. Texto escrito por Sor Juana Inés de la Cruz en 1691 como respuesta a las acusaciones que le hizo el Obispo de Puebla, camuflado bajo el pseudónimo de Sor Filotea. El Obispo no veía con buenos ojos que las mujeres se dedicasen a temas filosóficos.

Según la autora, de la separación entre el saber y el decir (en el que el saber es mi ley, y el decir, la ley del otro), pueden surgir otros modos de decir que se convierten en espacios de resistencia frente al poder de los otros. Ludmer señala que, para Sor Juana, ese espacio es el silencio (no decir, pero saber) y añade que su movimiento «consiste en despojarse de la palabra pública: esa zona se funde con el aparato disciplinario, y su no decir surge como disfraz de una práctica que aparece como prohibida» (Ludmer, 1985: 3).

Este texto se ocupa de cuerpos que a través de la performance dicen, que se sitúan en el lugar de la enunciación, en un momento y en un contexto en los que había muchas cosas que no se podían decir. El cuerpo, por medio de la gestualidad, se hace lengua. Se da una apropiación del lenguaje que pasa por torcerlo, por generar fisuras en su interior. Cambiar la palabra por el cuerpo conlleva una mediación estética, una pregunta sobre los modos de decir y un cuestionamiento sobre las formas de representar.

Hay en España, en aquel momento, una dislocación discursiva que atañe a la lengua y también al saber. Si relacionamos la lengua con una apropiación del discurso y de aquello que se materializa a través de él (aquello que se dice), no podemos pasar por alto que, como en toda dictadura, el campo discursivo estaba restringido. Además, existían lenguas concretas que habían sido perseguidas y silenciadas, como el catalán y el euskera. La lengua aparece como ámbito privilegiado del control de los cuerpos por parte del sistema, en pos de la unidad nacional y del mantenimiento del régimen. El discurso es lengua, pero también está directamente relacionado con el saber. Con quien sabe, y con quien tiene derecho a ejercer su saber. En este sentido, no está de más preguntarse qué ocurría con el saber en el tardofranquismo.

¿Dónde se localizaba el saber en un país en el que gran parte de la intelectualidad había sido expulsada, sea mediante el exilio o la represión directa?

El complejo marco en el que se inserta la relación entre el saber y el decir es relevante a la hora de enfrentarse al análisis de estas performances. La negación, como señala Ludmer, se sitúa en medio del decir y del saber. El «no» es la censura, la prohibición, delimita aquello que no puede ser dicho, que no puede ser nombrado. Por eso frente al no, pueden inventarse estrategias, se puede torcer aquello que se dice, idear nuevas maneras de decirlo, transformar el discurso, encriptarlo para que no pueda ser borrado. Estas estrategias comparecen en muchos de los trabajos analizados: como no pueden decir directamente aquello que saben, inventan nuevas formas para decirlo. Por medio del cuerpo, del gesto, de esos espacios baldíos que se generan en la ejecución de la acción, demuestran que saben muchas formas de no decir. De decir sin decir. De este modo, cuestionan el lugar que ocupan algunos cuerpos en el campo del saber.

El proceso de investigación se cimentó en las imágenes, documentos que daban cuenta de unas acciones que no podrían volver a reconstruirse ni a totalizarse. Pistas que habría que complementar con una bibliografía aún escasa y con los testimonios orales de quienes las ejecutaron o estuvieron presentes en el momento de su realización.

Después vino la consciencia de los cuerpos. De su presencia. De su aparecer en un espacio y ante otros cuerpos. De la forma en que lo corporal irrumpe en el campo de la visualidad y toma espacios físicos y simbólicos. Comenzaron a surgir preguntas: ¿Cuáles son las implicaciones estético-políticas de la aparición de estos cuerpos justo en aquel momento y

en aquel contexto? ¿Qué otros cuerpos estaban apareciendo, paralelamente, fuera del ámbito artístico, durante el tardo-franquismo? ¿Cómo pensar la materialidad de los cuerpos dentro de la desmaterialización a la que tendían las prácticas artísticas del momento? ¿Cómo se materializan los cuerpos a través de la performance y la performatividad? ¿Qué cuestiones convoca y problematiza su presencia? ¿Cómo hacen y deshacen la ideología corporal franquista?

Estos interrogantes, y algunos más, han conducido el proceso de escritura por caminos que no estaban previstos inicialmente, hasta formar un entramado en el que se combinan un contexto histórico concreto, una ideología con respecto al cuerpo y al género, y un marco teórico en el que confluyen la teoría crítica feminista, los estudios de performance y la noción de performatividad.

A partir de formular distintas preguntas al objeto de estudio, surgen nuevas cuestiones y relaciones que conectan los cuerpos que aparecen con la realidad sociopolítica que los circunda y con muchos otros cuerpos que están apareciendo en ella.

Este ensayo parte de la voluntad de proyectar una mirada feminista sobre la historiografía del arte contemporáneo en el Estado español. Un ejercicio destinado a repensar las propuestas de algunos/as artistas que trabajaron por medio de la acción. Analizarlas desde una perspectiva feminista, en el caso de las mujeres artistas<sup>10</sup>, atendiendo a las especificida-

---

10. Estas «mujeres artistas» suelen ser, en general, reacias a que sus propuestas sean etiquetadas como feministas (Eugénia Balcells, Esther Ferrer y Marisa González son excepciones, pues se definen a sí mismas como feministas). Este rechazo puede deberse a algo que ha ocurrido con muchas mujeres artistas de su generación: sus trabajos cayeron muy pronto en el olvido y no recibieron reconocimiento. A partir de los años noventa, de la mano de diversas estudiosas

des que rodean la puesta en presencia de un cuerpo marcado social y culturalmente como femenino. Y, tangencialmente, tratar de observar cómo fue la inserción de las mujeres en el contexto artístico de la época, si encontraron más o menos dificultades, y cuáles fueron las razones para que la mayoría de ellas no «hicieran carrera» dentro del mundo del arte, abandonando la práctica durante largos periodos o, en algunos casos, incluso de manera definitiva. Un análisis feminista de sus producciones resulta pertinente, lo cual no significa hablar categóricamente de trabajos feministas ni de artistas feministas<sup>11</sup>, sino abordar sus propuestas teniendo en cuenta la discriminación a la que hacían frente las mujeres en aquella época, por un lado, y las cuestiones que convoca la aparición de sus cuerpos (presencia, apropiación del espacio público, cuestionamiento de los estereotipos de género...), por otro. Me refiero a que pierde importancia que el objeto de análisis sea o no feminista, ya que el acento recae en la forma que toma ese análisis, en cuáles son sus puntos de partida teórico-críticos y cuáles sus modos de operar. En este sentido, y desde

---

feministas, lógicamente interesadas en la creación de una genealogía de mujeres artistas en el contexto estatal, los nombres de artistas como Fina Miralles, Eulàlia Grau, Àngels Ribé, etc., comenzaron a asociarse y las artistas a ser citadas en textos o invitadas a simposios y exposiciones varias, siempre bajo la etiqueta «mujeres», o en el mejor de los casos, «feministas». Esto ha provocado en muchas de ellas una sensación de continuidad de ese no reconocimiento dentro del ámbito artístico, que solo las «recupera» por su especificidad femenina, y a veces, incluso, por cuestiones relacionadas con lo políticamente correcto dentro del paraguas de la institución, que normalmente obtiene una cierta rentabilidad simbólica al incluir en su agenda cuestiones relacionadas con la «igualdad» o el «género».

11. Patricia Mayayo se ha referido a algunos/as artistas de la época como «...una generación brillante de artistas próximos a la sensibilidad feminista y *queer*...», lo que a mi modo de ver, es matizable, sobre todo en ciertos casos, ya que en general fue una generación bastante ajena a los planteamientos de los feminismos (Mayayo, 2010: 64).

una perspectiva actual, ocurre que distintas obras y acciones, pueden y además deben ser leídas como feministas.

Siguiendo a Griselda Pollock, no se trata únicamente de inscribir nombres de mujeres en la historia del arte, sino de intervenirla desde posicionamientos feministas: «Para intentar comprender la naturaleza y los efectos de la intervención feminista, yo no puedo acantonarme en el estricto dominio de la historia del arte, y su discurso en el seno de la *art history*. La comprensión de los efectos feministas escapa a sus esquemas críticos e interpretativos. El saber es de hecho una cuestión política, de posición, de intereses, de perspectivas y de poder. La historia del arte, en tanto que discurso e institución, sostiene un orden de poder investido por el deseo masculino. Debemos destruir este orden a fin de hablar de los intereses de las mujeres, a fin sobre todo de poner en su lugar un discurso por el cual afirmaremos la presencia, la voz y el efecto del deseo de las mujeres» (Pollock, 1995). La aparición del cuerpo no convoca únicamente cuestiones de género, sino que abarca otros aspectos de la identidad del sujeto y de cómo este se relaciona con el entorno, con el espacio circundante y con el resto de sujetos. La aparición del cuerpo implica un emplazamiento, una visibilización de las problemáticas inherentes a cómo un sujeto adquiere representatividad en el interior de un campo discursivo concreto, que en el caso que nos ocupa está marcado por la reiteración normalizadora de los parámetros corporales heredados del nacionalcatolicismo.

Propongo repensar unas prácticas que durante algún tiempo fueron obviadas por la historiografía del arte estatal contemporáneo, que no les otorgó el valor que habían tenido. Su recuperación, y la visibilidad que están adquiriendo en los últimos años a través de exposiciones, investigaciones y adquisiciones



por parte de algunos museos, coincide con un momento histórico-político concreto en el que se está produciendo una revisión, por parte de ciertos sectores de la izquierda, del relato oficial de la historia de la Transición, que se sigue vendiendo como una ruptura con la dictadura, cuando en realidad fue un pacto de silencio que permitió diversas continuidades.

Por todo ello, es necesario preguntarse qué implica volver a citar estas acciones y estos cuerpos hoy. Interrogarse por el lugar que ocupan este tipo de estudios en un país en el que no ha habido rupturas. ¿Cómo citar ahora, cómo hacer aparecer estas prácticas concretas? ¿En qué posición se coloca el sujeto que investiga, el sujeto que cita?

La capacidad de afectar y ser afectada por otros ha sido clave en este proceso, centrado en la realización de entrevistas orales<sup>12</sup> que han puesto el acento metodológico en la escucha como posición receptora que da cuenta de un punto de partida marcado por la falta. Quien investiga reconoce que «no sabe» y convierte esta carencia en un *topos* sobre el que pueden asentarse posibles líneas de investigación. Observar el proceso de investigación como un intercambio, como un

---

12. Las personas entrevistadas han sido, en primer lugar, las y los artistas. También se ha entrevistado a críticos y escritores que participaron activamente en el contexto artístico del momento, así como a investigadores que han estudiado estas prácticas *a posteriori*. Finalmente, se han realizado numerosas entrevistas a mujeres que formaron parte del movimiento feminista de la época. La mayor parte de las entrevistas a personas del contexto artístico han sido realizadas en Cataluña, donde se desarrollaron la mayoría de los llamados «nuevos comportamientos artísticos» (Marchán Fiz, 1986), y donde además realicé una estancia de investigación en el Centre d'Estudis y Documentació del MACBA entre 2011 y 2012. En cuanto a las entrevistas a activistas feministas, han tenido lugar mayoritariamente en el País Vasco, durante los años 2012 y 2013, dentro de un proyecto de la Asamblea de Mujeres de Álava destinado a explorar la producción estética del movimiento feminista vasco.

encuentro, como una apertura al otro. Proponer y legitimar formas de conocimiento que pasan por la experiencia y el proceso compartido, como lugares desde los que quizá sea posible pensar y repensarse de otras formas.

La importancia de las entrevistas se debe también a la escasez de bibliografía. No existe ningún libro que se ocupe específicamente de la relación entre arte y feminismos durante la década de los setenta en el Estado español. Y aunque en los últimos años se han publicado numerosos artículos y algunos catálogos de exposiciones<sup>13</sup>, el material disponible es todavía insuficiente y requiere ser completado con testimonios orales. Aunque el objetivo aquí no es historiar ni analizar la intersección de los feminismos y las prácticas artísticas en el tardofranquismo, sino las diferentes cuestiones que convoca la presencia de los cuerpos en las prácticas de performance, ha sido necesario investigar esta cuestión en profundidad debido a que este ensayo proyecta una mirada feminista sobre dichas prácticas, y también porque gran parte de las acciones que se analizan fueron realizadas por mujeres artistas.

---

13. Destacar la exposición *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, comisariada por Juan Vicente Aliaga y Patricia Mayayo en el MUSAC en 2013. Mayayo (2009, 2010 y 2013) y Aliaga (2004, 2010, 2012 y 2013), además, han escrito diversos artículos sobre el tema (ver bibliografía). Ver también Navarrete, Ruido y Vila (2005), Villaespesa (2010), Tejeda Martín (2011 y 2013), Bassas Vila (2008 y 2013) y *Desacuerdos 7* (2012). Importante la labor llevada a cabo por Xabier Arakistain en el Centro Cultural Montehermoso de Vitoria (2007-2011), quien además de cumplir con las cuotas de paridad en su programación, ha promovido el debate feminista en las artes visuales a través de exposiciones, publicaciones, conferencias y seminarios. Recientemente ha aparecido el libro *Arte en España 1939-2015, ideas, prácticas, políticas*, de Jorge Luis Marzo y Patricia Mayayo, que dedica varios capítulos a las relaciones entre el arte y los feminismos en España.

Tampoco abundan publicaciones centradas en performance o arte de acción en el tardofranquismo<sup>14</sup>, aunque sobre las prácticas artísticas durante los años setenta, los llamados «conceptualismos» o «nuevos comportamientos artísticos», existen diversos trabajos, que han ayudado a contextualizar las performances que se analizan<sup>15</sup>.

Los estudios que abordan el cuerpo y su representación durante aquellos años también son escasos. Desde el ámbito de la cinematografía, algunas investigaciones han tratado el tema del «destape» y de la irrupción del desnudo femenino en las pantallas y en las revistas (Rincón Díez, 2012; y Castro García, 2009). Y desde posicionamientos feministas, en los últimos años se han publicado trabajos que analizan cuestiones relacionadas con el género, la sexualidad y la represión del cuerpo durante el franquismo (Osborne, 2012; Platero, 2015).

La información necesaria para acercarse al objeto de estudio es fragmentaria, y en cierto modo las entrevistas han influido en la atención que se ha otorgado a determinadas acciones y a ciertos/as artistas. Este libro no hubiera sido posible sin la implicación de las personas entrevistadas. Son muy pocos los artistas que no han accedido a conversar o que no han respondido a la solicitud de entrevista. También hay quienes han formado parte del desarrollo de este trabajo

---

14. Es necesario citar algunos trabajos de Bartolomé Ferrando (Ferrando, 2009 y 2009a) y la tesis de Juan Albarrán Diego (Albarrán, 2012), que analiza estas prácticas en profundidad, atendiendo a las problemáticas inherentes a la documentación fotográfica de la performance. También de Albarrán, ver (2008, 2012 y 2013).

15. Especialmente el libro de Pilar Parcerisas (2007), o el catálogo de la exposición *Idees i actituds* (1992), que ofrecen un marco cronológico muy completo sobre el ámbito catalán e información sobre los contextos en los que se realizaron algunas acciones. El número «Arte y Transición», de la revista *Brumaria*, editado por Albarrán (2012), compila diversas perspectivas sobre la cuestión.

de forma continuada, acompañándolo de principio a fin. Artistas como Fina Miralles, Carlos Pazos o Àngels Ribé se han convertido en personas importantes y queridas, tras muchas conversaciones e intercambios que han trascendido el marco meramente investigativo.

Su compañía me ha permitido mirar desde otros lugares, pensar desde otros lugares. Los supuestos objetos de investigación han devenido sujetos, abriendo la vía para pensar en otros procesos de trabajo, en otras formas de producción, recepción y análisis de los fenómenos estéticos. La empatía y los afectos, excluidos del análisis de los procesos cognitivos en la tradición filosófica, se muestran como elementos centrales de la experiencia epistémica. Constituyen un tipo de conocimiento situado desde el que repensar las formas en las que investigamos y las posibilidades de construcción de un sujeto que investiga como sujeto corporeizado, anclado en la falta y en la incertidumbre.

Uno de los problemas iniciales fue cómo pensar estas performances sin recurrir a proponer paralelismos con los ámbitos europeo y anglosajón, y con el arte feminista estadounidense en particular<sup>16</sup>. Aplicar ciertos paradigmas teóricos a las

---

16. Laura Trafi-Prats ha señalado que «La historiografía del arte ha encerrado a este grupo de artistas en la categoría de conceptual catalán, a pesar de que su obra presenta temas y modos de hacer que se podrían conectar con las prácticas de artistas internacionales que en los setenta se vincularon al feminismo...» (Trafi-Prats, 2012: 222). Su afirmación es acertada pues problematiza la adscripción de la etiqueta «conceptual catalán» y la indiferencia de la historia del arte oficial hacia cuestiones relacionadas con los feminismos y hacia ciertos modos de hacer que requieren una puesta en cuestión de la propia disciplina. Sin embargo, no creo que la solución esté en separar a las artistas del contexto en el que trabajaron para asociarlas con una serie de prácticas foráneas vinculadas a los feminismos, ya que en general fueron totalmente ajenas a ellas, y la mayoría ni siquiera tenía noticia de su existencia. Las propuestas del arte feminista

prácticas artísticas y a las construcciones corporales del tardofranquismo revelaba un vacío que impedía dar cuenta de un sistema de significaciones culturales muy concreto. Sistema que se hacía más complejo al pensar que en los últimos años del franquismo se estaba forzando un proceso de incorporación periférica al capitalismo globalizado.

Mi estancia como investigadora visitante en el Programa Universitario de Estudios de Género de la Universidad Nacional Autónoma de México me permitió tomar distancia y mirar estos cuerpos desde otros lugares y a partir de nuevos referentes, como los feminismos latinos y chicanos y sus intersecciones con el pensamiento decolonial.

Pensar cómo pensar la aparición de estos cuerpos. Su interacción con el espacio y con los otros cuerpos. Volver de nuevo a las imágenes, al relato oral. A la aparición de unos cuerpos que nos miran e interpelan. Volver al punto de partida para intentar construir un campo de análisis propio, que atienda a la especificidad de los casos de estudio.

La mirada es siempre parcial. No puede dar cuenta de la totalidad de lo acontecido. Aparecieron muchos cuerpos que no han sido citados y se realizaron muchas acciones que no se han analizado. Su ausencia es un emplazamiento a continuar proponiendo nuevos modos de mirar, a que aparezcan otras miradas que se hagan cargo de todas las preguntas que todavía no tienen respuesta. ¿Cómo mirar esos cuerpos?

---

estadounidense no se conocieron en España en aquel momento, y las artistas entrevistadas, excepto aquellas que como Àngels Ribé o Eugènia Balcells, vivieron en Estados Unidos, no tuvieron noticia de la prolífica intersección entre arte y feminismos, algunas de ellas hasta fechas recientes, y a raíz de que en el proceso de recuperación de sus propuestas han sido comparadas con artistas estadounidenses afines al feminismo.

¿Desde qué lugares? ¿Dónde situar estas performances?  
¿Cómo dar cuenta de ellas? ¿Cómo tratar la documentación visual que desde hace algunos años comienza a exponerse en los museos? Las preguntas, a veces, son más contundentes que las respuestas. Son más abiertas, más ambiguas, y dan pie a proyectar intereses, afectos y métodos de análisis.

El cuerpo cita. Cita a aquellos cuerpos que lo precedieron y también a aquellos que lo circundan. Cita distintos aspectos de la realidad, los materializa y les «da cuerpo». Por eso la performance, como estrategia estética, se puede convertir en un espacio de resistencia.

Pensar la dimensión estético-política de la presencia del cuerpo obliga a situar estas acciones en el contexto sociopolítico de los últimos años de la dictadura, lo que en ocasiones complica su análisis desde un marco teórico (estudios de performance y performatividad) producido en el ámbito foráneo. Es necesario interrogar los cuerpos apelando a la realidad histórica en la que estaban inmersos, comprenderlos a partir de ella.

Este trabajo intenta contribuir a repensar unas prácticas cuyo olvido y posterior recuperación están estrechamente relacionados con los modos en los que se ha construido la historiografía del arte contemporáneo en España. Puede leerse como cita, tomando en cuenta la doble significación que a esta palabra se le otorgará a lo largo de estas páginas. La cita como convocatoria, como emplazamiento y lugar de encuentro entre uno y varios cuerpos. Citarse o agruparse, siguiendo a Arendt (Arendt, 2009: 222), es aquello que precede a cualquier constitución de la esfera pública, la condición necesaria para que tenga lugar lo político.

Pero también la cita como repetición, como campo abierto a un proceso continuo de reinterpretación y resignificación. La cita, materialidad impura del signo, le otorga la capacidad de poder ser reiterado para «engendrar al infinito nuevos contextos»<sup>17</sup> y despoja así al presente de su actualidad. La cita es la condición de posibilidad del acto de aparecer, lo incalculable del cuerpo que aparece y de su exceso como promesa subversiva.

Citar es hacer aparecer en el presente las imágenes de unas acciones, la presencia de unos cuerpos, los restos de un periodo reciente de la historia. Citar implica traer aquí.

---

17. Para establecer esta noción de cita, me baso en el comentario que realiza Derrida del performativo austiniano (ver Austin, 1982). Según Derrida, en su empeño por otorgar importancia a la determinación exhaustiva de los contextos en los que opera el performativo (responsables de que este sea afortunado o desafortunado), Austin obvia el carácter citacional propio del lenguaje y de cualquier signo hablado o escrito. Derrida critica que Austin excluya la posibilidad de toda enunciación performativa de ser citada, de ser repetida, y que la reconozca únicamente como un «mal», o como un uso parasitario del lenguaje, en contraposición al uso normal y ordinario que su teoría reivindica como fórmula para el éxito del performativo. Todo lo que Austin excluye como anomalía, como excepción, como «no-serio» (para Derrida, la cita y su materialidad), constituiría la modificación de una citacionalidad general, y precisamente por eso, la posibilidad de operar, de actuar, que es intrínseca al performativo (Derrida, 1998).



Si te ha gustado este fragmento, **consigue el libro completo** con tan solo dos clicks.  
<http://bit.ly/1NGF1OT>



## COLECCIÓN PAPER

---

*Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*

Maite Garbayo Maeztu

2016

*La Rue del Percebe de la Cultura y la niebla de la cultura digital*

Mery Cuesta

2015

*La pieza huérfana. Relatos de la paleotecnología*

Víctor del Río

2015

*Ojos y Capital*

Remedios Zafra

2015

*La línea de producción de la crítica*

Peio Aguirre

2014

*Peter Pan disecado. Mutaciones políticas de la edad*

Jaime Cuenca

2013

*Salir de la exposición (si es que alguna vez habíamos entrado)*

Martí Manen

2012

Paper es un espacio de pensamiento crítico. Se propone registrar las diversas maneras de hacer crítica en la actualidad, mostrando así las líneas por las que la producción artística interroga la sociedad contemporánea.

La colección paper forma parte de la editorial y productora de arte consonni situada en Bilbao.

Este libro analiza las implicaciones estético-políticas de la presencia del cuerpo en las prácticas performáticas de los últimos años de la dictadura franquista. La performance, como estrategia estética, puede convertirse en un espacio de resistencia desde el que torcer la lengua para interrumpir la literalidad del discurso e imaginar visualidades periféricas. El cuerpo cita. Cita a aquellos cuerpos que lo precedieron y también a aquellos que lo circundan. Cita distintos aspectos de la realidad, los materializa y les «da cuerpo». Citar es hacer aparecer en el presente las imágenes de unos actos y el relato de quienes los cometieron. Citar implica recuperarlos y repensarlos desde posicionamientos feministas que contribuyan a cuestionar la historiografía del arte contemporáneo en el Estado español.

Maite Garbayo Maeztu (Pamplona-Iruñea, 1980) es feminista, investigadora y escritora. Doctora en Historia del Arte por la Universidad del País Vasco y Maestra en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México. Realiza el Postdoctorado en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. Ha publicado en diversos catálogos de exposiciones y en revistas especializadas. Es editora de *Pipa*, publicación centrada en arte contemporáneo, teoría crítica y feminismos. Ha sido docente en distintas instituciones. Desde 2014 forma parte de la Red de Conceptualismos del Sur. Sus investigaciones se centran en las intersecciones entre las teorías feministas y la cultura visual, con especial atención a las prácticas de performance, el cuerpo y la performatividad.



9 788416 205165

[www.consonni.org](http://www.consonni.org)