



# 37

De cuerpos ausentes: producción  
de presencia y vulnerabilidad  
**Maite Garbayo-Maeztu**

Quaderns portàtils  
MACBA

03

04

## Contenido

Estrategias de camuflaje	05
Contagios, solapamientos y alineaciones	10
La máscara que arroja el cuerpo a otro lugar	15
Lo que no se ve	19
Epílogo	23
Colofón	27
Sobre la autora	28

# 37

De cuerpos ausentes: producción de  
presencia y vulnerabilidad

**Maite Garbayo-Maeztu**

---

## Estrategias de camuflaje

Voy a escribir sobre presencias en falta. Sobre presencias que juegan con la ausencia, la desaparición, lo ilegible, la alineación de unas con otras o el solapamiento. Presencias incompletas que tienen en común la marca de la vulnerabilidad. Presencias de lo invisible, de lo que se tapa. De lo que se oculta y no se deja ver.

Dorothee Selz me escribe desde París. Quiere enseñarme un collage que ha permanecido oculto cuarenta y tres años y que ella misma no recordaba haber realizado. Cuando lo recibo y lo abro, veo un cuerpo de mujer que se funde en un paisaje, camuflándose hasta desaparecer. *Mimétisme relatif/disparition – apparition* fue un regalo de la artista a su hermano en la Navidad de 1975.

Selz aparece imitando la pose y el atuendo de una chica de calendario vestida con un traje ajustado de pantera. Pinta todo su cuerpo con las manchas del animal, como si se tratara de una segunda piel, y hace virar la imagen original de lo sexy a lo grotesco. La *pin-up* se transforma en un híbrido entre animal y humano, lo que provoca una asociación con lo monstruoso que neutraliza la carga erótica inherente a la imagen inicial. Se pone en marcha una estrategia de camuflaje que burla la objetificación del cuerpo femenino a través del recurso irónico, pero que al mismo tiempo se aleja del puritanismo del ojo, del feminismo antifetichista<sup>1</sup> y de la prohibición del placer visual.<sup>2</sup> Por medio del disfraz y del recurso irónico, Selz trasciende la oposición binaria sujeto-objeto que caracteriza la representación del cuerpo femenino y la sitúa en el terreno de la ambigüedad.

La chica de calendario desaparece y deja como único rastro una silueta con manchas de pantera. Y el cuerpo de Selz también desaparece: mimetizado con los elementos que componen el paisaje (hojas, ramas, corteza), se vuelve transparente. Su cuerpo se camufla, se funde y confunde con el *árbol*. La transparencia aparece como una suerte de recurso inconsciente que intenta borrar la materialidad del propio cuerpo. Un intento de

1 Amelia Jones: «Postfeminism, Feminist Pleasures, and Embodied Theories of Art», en Frueh, J. L., Langer, C. y Raven, A. (eds.): *New Feminist Criticism: Art, Identity, Action*. Nueva York: Harper Collins, 1994, p. 28.

2 Laura Mulvey: *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Episteme, 1988.

ocultarlo a nuestra visión, de mimetizarlo con el paisaje y confundirlo con él. Y al mismo tiempo marca una presencia, muestra el lugar que ocupa aquello que no se ve.

A partir de la veladura, de la desaparición, del trueque de su cuerpo por otros «cuerpos», la artista resuelve la problemática inherente a toda exposición del cuerpo femenino a la mirada del otro. El dibujo, su trazo débil, el modo en que la tinta ocupa y transforma el cuerpo fotografiado hasta hacerlo transparente: *Mimétisme relatif/disparition – apparition*. Mimetizarse con el paisaje es aparecer y al mismo tiempo desaparecer. Es fundirse para hacer aparecer lo ajeno al yo, es ser cuerpo cambiante que incorpora: sujeto híbrido, aglutinante y siempre parcial.

Otras versiones de la serie *Mimétisme relatif* se presentaron en 1975 en la Sala Vinçon, espacio referente de las prácticas conceptuales en Barcelona durante los años setenta. Es difícil establecer cómo fueron recibidas estas imágenes en aquel momento, aunque de mis conversaciones con la artista se deduce que quizá no fueron entendidas en su ambigüedad: como una crítica a la objetificación del cuerpo femenino, pero también como un desafío a la prohibición del placer visual por la que se decantaba mayoritariamente el feminismo de la época. Aunque los debates en torno a la representación del cuerpo femenino no tuvieron lugar en el contexto artístico del tardofranquismo, sí estuvieron presentes en la agenda de los grupos feministas, como muestra esta acción de activistas de la Asamblea de Mujeres de Bizkaia en la que intervienen un cartel publicitario para desvelar el sexismo y la cosificación del cuerpo femenino propios de las estrategias publicitarias.

Me interesan los cuerpos que pone en escena Dorothee Selz. Me interesan los cuerpos femeninos que se esconden, que se tapan, que se ocultan a nuestra visión justo en el momento en el que la censura del régimen franquista comienza a relajarse y aparecen los primeros ejemplos del «destape»<sup>3</sup>, que será leído, incluso desde la izquierda, como un movimiento revolucionario que rompe con el reaccionarismo de la dictadura y con la ideología nacionalcatólica.

Aintzane Rincón ha analizado cómo en aquel momento el cuerpo femenino desnudo se convierte en alegoría de la democracia, y la accesibilidad a ese cuerpo, tema central en las películas del destape, en símbolo del acceso a la libertad. La autora comenta una escena que se repite en numerosas películas de la época: mujeres desnudas

3 Aunque suele señalarse la fecha de 1975 (año de la muerte de Franco y el fin de la dictadura) como inicio del cine del destape, o incluso el año 1977, en el que se suprimieron definitivamente las normas de censura, ya desde principios de los años setenta hay algunas películas que podrían leerse como antecedentes directos. *No desearás al vecino del quinto* (1970), *Lo verde empieza en los Pirineos* (1973) o *No es bueno que el hombre esté solo* (1973), por citar algunas, son anteriores a 1975.

y sexualmente fogosas se relacionan con hombres a menudo torpes, abrumados y ansiosos, lo que Rincón interpreta como una metáfora de «las incertidumbres y temores derivados del cambio político y cultural».<sup>4</sup>

Una especie de ansiedad ante lo desconocido (la democracia por venir) que sitúa el cuerpo femenino, de nuevo, como territorio a conquistar y domesticar, como símbolo de la toma de control sobre el nuevo escenario político. Rincón lee estas escenas de cama fallidas como «metáfora de una Transición que no respondió a la ruptura total con el pasado».<sup>5</sup>

En este sentido, otras lecturas del destape lo han situado como elemento inherente a una Transición que se caracterizó por el continuismo más que por la ruptura. El destape sirvió para «tapar la historia reciente de España mientras se destapaban los cuerpos»,<sup>6</sup> del mismo modo que la Transición fue un pacto que permitió numerosas continuidades y apostó por borrar los crímenes cometidos durante el franquismo y enterrar la memoria histórica.

En la exposición *TRA-73* (1973), en el Colegio de Arquitectos de Barcelona, Olga L. Pijoan presentaba las fotografías de la acción *Vestir-se* en las que la mitad de su cuerpo aparece desnudo mientras se va poniendo una camisa. *Vestir-se* es una apuesta por tapar en medio de la tendencia dominante de «destapar», pero también es, como he señalado en otra ocasión, un acto que desafía la concepción del desnudo como algo subversivo o revolucionario en sí mismo, sin renunciar a su visibilización como aquello que contraría al aparato censor y la moral nacionalcatólica.<sup>7</sup>

Cuando el cuerpo femenino desnudo se ha convertido en alegoría de la democracia y en imagen de la Transición, ¿qué significa taparlo, camuflarlo, ocultarlo hasta hacerlo desaparecer? Si el cuerpo femenino desnudo deviene contrapunto de la historia reciente (una historia oscura que es necesario tapar y dejar atrás), contrapunto de una tradición franquista de silencios, de censuras, de borrado y desaparición, ¿qué implica opacar la transparencia de significados que evoca el cuerpo femenino desnudo? ¿Qué efectos tiene interrumpir su condición de accesibilidad?

4 Aintzane Rincón Díez: *Representaciones de género en el cine español (1936-1982): figuras y fisuras*. Tesis doctoral. Leioa: Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad del País Vasco, 2012, p. 436.

5 *Ibid.*, p. 437.

6 Marisol Salanova: «La retórica del destape como agente heteronormativo en la España postfranquista» en las I Jornadas de Jóvenes Investigadores «Posmodernidad y transición: sin fecha de caducidad», Universidad Autónoma de Madrid y CSA Tabacalera, 12 de enero de 2012.

7 Maite Garbayo-Maeztu: *Cuerpos que aparecen: performance y feminismos en el tardofranquismo*. Bilbao: Consonni, 2016, p. 308.

Este texto de Francisco Umbral, publicado en 1996 para conmemorar el vigésimo aniversario de la revista *Interviú* y de su célebre portada con el desnudo de Marisol (septiembre de 1976), proporciona algunas claves para entender cómo se itera y se garantiza la disponibilidad de los cuerpos femeninos también en la nueva etapa política:

«La libertad, la democracia, la cosa. Todas esas abstracciones andaban por el aire delgado y sepia de septiembre y queríamos cogerlas levantando las manos. [...] y esta sublime paradoja socrática se hizo realidad en el cuerpo liliat, desvariante y entornado de Pepa Flores/Marisol [...] No hay otra Santa Transición que ésta. Los ojos atlánticos de Marisol, ninfa desnuda y ronca de tres generaciones franquistas, los pechos de Marisol, glorioso exceso de acumulados abriles, el culo de Marisol, stradivarius de los culos por su alabeado de Lolita nacional. Ella fue la imagen previa de la libertad el dibujo fino y fuerte de la democracia venidera, la alegoría en cuatro tintas de lo que todos estábamos soñando sin saberlo.»<sup>8</sup>

La «cosa», el cuerpo femenino, como algo situado al alcance de la mano. «Queríamos cogerlas levantando las manos», dice Umbral. El cuerpo desnudo de Marisol como alegoría de la Transición, como metáfora de la disponibilidad de los cuerpos de las mujeres también dentro del nuevo engranaje «democrático». El cuerpo de Marisol como cuerpo inerte del que se puede simplemente disponer alargando las manos. Si el texto de Umbral performa una devoración escópica del cuerpo femenino desnudo, la acción *Vestir-se* de Olga L. Pijoan interrumpe su hipervisibilidad y rompe con el paradigma de accesibilidad que lo caracteriza.

El cuerpo de Olga L. Pijoan es un cuerpo fragmentado que nos niega el acceso a su totalidad. Es también un cuerpo desenfocado, expulsado del plano central. La dificultad para acceder a él desmantela la idea de disponibilidad total y burla la literalidad y la transparencia de significados que se exigen al cuerpo femenino como emblema y metáfora de la democracia venidera. Se interrumpe la devoración escópica del cuerpo y en su lugar se lleva a cabo un rapto de la mirada del otro, un intento de resistir las lógicas de asimilación propias de la representación del cuerpo femenino desnudo.

La estrategia de la veladura, de ocultarse un poco para ser mirada, desvela un cuerpo consciente de su propia vulnerabilidad, que sabe de las violencias a las que se expone el cuerpo femenino al aparecer y ser visto. Desde una posición en falta, la acción de Olga L. Pijoan lanza una pregunta sobre los modos de mirar y ser mirada. La presencia de su cuerpo no es clara, sino elusiva. Su estrategia de camuflaje desafía las lógicas sujeto/objeto en las que normalmente se inscribe la representación de lo femenino.

8 Francisco Umbral: «Marisol vista por Francisco Umbral», *Interviú*, núm. 20, 1996.

*Vestir-se* reta a quien contempla a un juego de miradas, a un encuentro intersubjetivo que se distancia de las lógicas de dominación y asimilación propias de la mirada que conquista y coloniza.

## Contagios, solapamientos y alineaciones

Me detendré en un instante captado por la cámara de Pilar Aymerich: María Ángeles Muñoz, acusada de adulterio por su exmarido, está entrando en los juzgados de Barcelona flanqueada por la abogada y la presidenta de Mujeres Democráticas. Es el año 1976, y en el Estado español más de 350 mujeres continúan en las cárceles por los llamados «delitos específicos»: adulterio, aborto y prostitución.

María Ángeles Muñoz ocupa el centro de la imagen, mira hacia el frente y avanza con fuerza y convicción hacia las puertas del juzgado. Las dos feministas que la acompañan se alinean e inclinan su mirada y su atención hacia ella. La imagen capta en este pequeño instante la ola de solidaridad feminista que generó el caso de una de las últimas mujeres juzgadas por adulterio en el Estado español.<sup>9</sup> Su exmarido, que la había abandonado a los dos meses de dar a luz, regresa años después y la acusa de adulterio con el objetivo de quitarle la custodia de su hija para otorgársela a los abuelos paternos.

Los grupos feministas convocaron a un encierro en la parroquia del barrio del Besós donde vivía la acusada y organizaron numerosas movilizaciones y actos de protesta. Bajo el lema «Yo también soy adúltera», las feministas no solo manifestaron su apoyo a María Ángeles, sino que se alinearon con ella y ocuparon simbólicamente su lugar. Al autoinculparse pusieron sus cuerpos unos junto a otros y los situaron fuera de la ley y en contra del Estado. La autoinculpación implicaba un modo de presencia colectiva que torcía las formas en las que los cuerpos aparecían como sujetos de reivindicaciones políticas e inauguraba una concepción feminista de la acción política entendida como contagio, como solapamiento de cuerpos e identidades.

<sup>9</sup> 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» (Justa Montero: «Las aspiraciones del movimiento feminista y la transición política», en Martínez Ten, C., Gutiérrez López, P., González Ruíz, P. [eds.]: *El movimiento feminista en España en los años 70*. Madrid: Fundación Pablo Iglesias; Cátedra, 2009, p. 283). El 18 de enero de 1978 la Comisión de Justicia del Congreso de los Diputados aprobó el proyecto de ley que despenalizaba el adulterio y el amancebamiento.

La aparición de los cuerpos feministas en las calles tras la muerte de Franco, la apropiación por parte de las activistas del espacio público, posibilitó un nuevo tipo de presencia corporal. La importancia de tomar las calles no radica únicamente en las distintas reivindicaciones y luchas que ocuparon a las feministas; la presencia de sus cuerpos implicó una ruptura de la tradicional división del espacio entre público y privado, y la propuesta de un nuevo modelo corporal que apelaba directamente a la subjetividad de las mujeres y a su derecho a decidir sobre sus propios cuerpos.

Estamos ante cuerpos que toman presencia desde la vulnerabilidad, desde el reconocimiento de necesitar de otros para emerger como subjetividades políticas. Al juntarse recalcan una vez más que el espacio político solo puede darse entre la gente, en los espacios que median entre mi cuerpo y otro cuerpo. Como nos enseñó Hannah Arendt, juntarse es aquello que precede a cualquier constitución de la esfera pública, la condición necesaria para que lo político tenga lugar.<sup>10</sup>

Josefina Saldaña sitúa la vulnerabilidad como característica principal de lo que llama las nuevas subjetividades políticas: «como aquello que compartimos con el otro y que se opone a la ley liberal [...] como puente hacia el resto del mundo, hacia esa mayoría que vive en la precariedad, en su vulnerabilidad con valor».<sup>11</sup> Aunque debamos reconocer con Butler que hay grados muy distintos de vulnerabilidad y vidas y cuerpos que importan mucho más que otros,<sup>12</sup> la condición de vulnerabilidad es extensible a cualquier cuerpo en cuanto cuerpo, en cuanto carne.

Saldaña plantea entonces la vulnerabilidad como un potencial de los cuerpos feministas que se presentan y se agrupan. Una concepción alejada de las retóricas paternalistas que tradicionalmente han instrumentalizado la vulnerabilidad femenina para restringir la presencia y la circulación de los cuerpos de las mujeres en los espacios públicos.

Los cuerpos que se agrupan y se saben vulnerables subrayan que nuestra propia existencia es siempre relacional, que somos seres ligados a otros desde el comienzo. Para Silvia L. Gil, la vulnerabilidad es aquello que se contrapone al ideal normativo y moderno de autosuficiencia, y ser vulnerable significa ser inacabado y depender de los otros.<sup>13</sup> Una posición desde la que se problematiza el ideal de independencia preponderante en la sociedad occidental, que entiende la vida como un proyecto individual llevado a cabo por un sujeto autosuficiente.

10 Hannah Arendt: *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós, 2009, p. 222.

11 Josefina Saldaña: «La plaza como práctica citacional», *Debate Feminista*, año 23, vol. 46 (2012), pp. 19-20.

12 Judith Butler: *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós, 2006, p. 58.

13 Silvia L. Gil: «¿Cómo hacer de la vulnerabilidad una herramienta para el cambio? Apuntes para repensar la democracia y la vida común», *Theoría: Revista del Colegio de Filosofía*, núm. 28 (2016), pp. 25-38.

Frente a nociones tan valoradas (también desde ciertos discursos feministas) como la autonomía o la soberanía, los cuerpos vulnerables toman presencia desde la falta, desde el reconocimiento de necesitar de otros para hacerse presentes. Al autoinculparse y situarse en la posición de la adúltera, las feministas situaban la vulnerabilidad propia como característica compartida con las otras, como base para alinear sus cuerpos con otros.

El «Yo también soy adúltera» agrupa a sujetas políticas feministas unidas en la alianza, la interdependencia y el solapamiento. Sujetas que ensayan formas de aparición que difieren de los modos tradicionales (y masculinos) de toma de presencia y subjetivación política. Las formas en las que aparecen se alejan de las formas de presentación del activismo de corte marxista imperante en la época y nos instan a pensar en otros lugares de politización que no están centrados en la promesa de éxito, ni basados en la acción. Una forma de activismo que en vez de presencias completas y enteras reclama presencias de la falta y el contagio; presencias que se agrupan, que se entregan, que se opacan para hacer aparecer a otras.

En 1976, cuando en Basauri (Vizcaya) se detuvo a diez mujeres y un hombre bajo la acusación de haber abortado o practicado abortos, las feministas volvieron a autoinculparse con el lema «Yo también he abortado». Organizaron manifestaciones, encerronas y protestas, algunas duramente reprimidas por la policía. También hubo mujeres detenidas tras autoinculparse y declararse abortistas en los juzgados. Todo cuerpo es vulnerable, primeramente en cuanto que cuerpo, pero si al presentarse ante otros se sitúa fuera de la norma o fuera de la ley, como ocurre con los cuerpos de las mujeres que abortan y de las feministas que se autoinculpan, se expone a la violencia estatal y social.

Al mismo tiempo la vulnerabilidad propicia alineaciones que dan lugar a formas de presencia aglutinantes basadas en la multiplicación y el desplazamiento identitario. Dice Adriana Cavarero que cuando nos «inclinamos» hacia el otro se produce un movimiento que nos lleva fuera de nosotros mismos.<sup>14</sup> La inclinación se convierte en metáfora geométrica de lo amoroso que desafía el eje vertical y masculino en el que se inscribe el sujeto normativo heredado de la modernidad: un sujeto erecto, autónomo, individual y completo. El amor, la inclinación al otro, como aquello que compromete el equilibrio del yo: «Inclinarse hacia el otro es depender de él, más que conservar la propia autonomía.»<sup>15</sup> La inclinación permite repensar una subjetividad relacional, marcada por la exposición, la vulnerabilidad y la dependencia.<sup>16</sup>

14 Adriana Cavarero: *Inclinazioni. Critica della rettitudine*. Milán: Raffaello Cortina Editore, 2013, p. 14.

15 *Ibid.*, p. 15.

16 *Ibid.*

Vuelvo a la imagen de María Ángeles Muñoz entrando en los juzgados acompañada por la presidenta y la abogada de Mujeres Democráticas. La fotografía transmite la fuerza y la importancia que tuvo la aparición, la alineación de los cuerpos de las mujeres para interrumpir la herencia machista del nacionalcatolicismo y transformar la agenda política de la Transición. La imagen muestra la potencia política del cuerpo de María Ángeles: su mirada al frente, su aplomo, el modo en que su vulnerabilidad deviene fuerza y dignidad sostenidas por el vínculo. El cuerpo de María Ángeles hace comparecer otros cuerpos: los de las adúlteras, los de las que abortan, los de las feministas que se autoinculpan para alinearse unas con otras. El cuerpo de María Ángeles como promesa de una subjetividad política feminista basada en el solapamiento, el desplazamiento, la falta, el contagio.

Tres años antes, también en Barcelona, Olga L. Pijoan había realizado *Herba* (1973), una acción en la que performaba la desaparición de su propio cuerpo. La artista se colocaba delante de un muro y documentaba fotográficamente la presencia de su cuerpo. Acto seguido documentaba también su ausencia mediante una silueta sobre el muro, que quedaba como rastro de la acción. La silueta, imagen de la desaparición, da cuenta de la incompletitud inherente al cuerpo, de su fragmentación. La acción hace aparecer un tipo de subjetividad que compromete la concepción racionalista del sujeto monolítico, completo y entero, y propone como contrapartida un sujeto en falta. Un sujeto agujereado que sabe de su propia vulnerabilidad y se reconoce a sí mismo como susceptible de desaparecer. En *Herba* puede identificarse una especie de precariedad inherente a la presencia como sujeto del cuerpo femenino, como si esa presencia nunca estuviese garantizada, como si hubiera una tensión constante entre la voluntad de aparecer y el deseo de esconderse, de desaparecer o irse a otro lugar. Cuando Amelia Jones analizó las *siluetas* (1973-1980) de Ana Mendieta, centró su atención en la forma en que el cuerpo va desapareciendo poco a poco, en cómo el cuerpo se presentaba a partir de una especie de juego entre la ausencia y la presencia, y destacó que esas obras «rompen profundamente con el deseo moderno de presencia y de transparencia de significados».<sup>17</sup>

La silueta, resto de la desaparición, cita y hace aparecer a quienes han desaparecido. En Barcelona en el año 1973, pero también hoy, aquí, en este texto, *Herba* cita a los 114.226 desaparecidos durante la guerra civil y la dictadura franquista.<sup>18</sup> Cita y hace aparecer los cuerpos que todavía no han sido buscados ni identificados. Desaparecidos cuya ausencia aún no ha sido oficialmente reconocida cuatro décadas después del fin de la dictadura,

<sup>17</sup> Amelia Jones: *Body Art/Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998, p. 26.

<sup>18</sup> Cifra facilitada por la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica.

ni siquiera en el lenguaje, pues el término *desaparecido*<sup>19</sup> raramente se utiliza en el Estado español para nombrar a las víctimas del golpe militar y del franquismo.

La silueta de Olga L. Pijoan me lleva a pensar en las siluetas que años después se dibujaron en el marco de las dictaduras de América Latina. El *Siluetazo*, llevado a cabo en la Plaza de Mayo de Buenos Aires en 1983 por Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel (con el apoyo de las Madres), fue una acción colectiva en la que se dibujaron las siluetas de los participantes para hacer aparecer a los desaparecidos de la dictadura militar y reclamar la presencia de los cuerpos ausentes. El gesto de poner el propio cuerpo para hacer aparecer a quienes están ausentes implica una consciencia de la vulnerabilidad propia, implica alinear el cuerpo con otros cuerpos, reconocer que también uno es susceptible de desaparecer.

En el *Siluetazo*, como acción colectiva, se desidentificaban los cuerpos de los participantes para configurar un cuerpo social, el del desaparecido como figura base de una reivindicación política. Sin embargo, las siluetas de los ausentes terminaron acogiendo la multiplicidad corporal de quienes ponían su cuerpo: siluetas masculinas, femeninas, mujeres embarazadas, niños y niñas, etc.

La silueta, además de convertirse en la presencia del desaparecido, contiene parte de la presencia corpoafectiva de quien se entrega para hacerlo aparecer. Se pone en juego una práctica intersubjetiva basada en ponerse en el lugar del otro, o, más bien, en encarnarlo: hago entrega de mi propio cuerpo para que aparezca el tuyo. La silueta no representa al desaparecido, sino que lo hace presente en un gesto de solapamiento identitario que pasa por ocupar el lugar del otro. Una forma de subjetivación compleja basada en la superposición de memorias, afectos e identidades. Una subjetividad que desafía el modelo de sujeto moderno entero y presente, y que se configura en la ausencia parcial, en la falta, en la vulnerabilidad. Más allá del acto solidario de alinear mi cuerpo con otros cuerpos, estamos ante formas de subjetivación del contagio y de la superposición que se reorganizan en el encuentro con el otro y en el solapamiento. Mi cuerpo en el otro, el cuerpo del otro en mí. Agujerear mi identidad en el encuentro, hacerla ausente, reconocer mi propia vulnerabilidad. Cuando mi cuerpo hace presente otro cuerpo, cuando otro cuerpo aparece a través del mío, desaparece necesariamente algo de mí.

<sup>19</sup> Las autoridades internacionales los han reconocido como «desaparecidos», pero el Estado español evita su responsabilidad en la localización de las víctimas. Debido a la dificultad de obtener el reconocimiento de su sufrimiento, las víctimas, sus familias y las asociaciones que las representan han tenido que argumentar en la esfera pública las razones por las que sus familiares caen bajo la definición legal y social de desaparecido y la importancia de este término en la articulación de sus identidades. Jonah S. Rubin: «Aproximación al concepto de desaparecido: reflexiones sobre El Salvador y España», *Alteridades*, vol. 25, núm. 49 (México, enero/junio de 2015), pp. 9-24.

## La máscara que arroja el cuerpo a otro lugar

Los cuerpos que desaparecen y se ausentan permiten imaginar subjetividades discordantes que desafían el ideal de presencia y transparencia de significados heredado de la modernidad. En su lugar proponen presencias ausentes y subjetividades oblicuas. Si es la presencia lo que garantiza la viabilidad del sujeto en el espacio público, la ausencia nos ayuda a pensar en formas de subjetivación que comprometen la presencia entendida como completitud y representatividad política.

La asociación entre la democracia y la transparencia de significados es común en las sociedades occidentales, donde el anonimato, como aquello que se esconde, que se tapa, se asocia a la clandestinidad y es percibido como antidemocrático. Bret Leraul, en su análisis de las movilizaciones estudiantiles en Chile en 2011 reproduce un discurso pronunciado en 2006 por Michelle Bachelet en el Congreso de los Diputados:

«Quiero ciudadanos críticos, conscientes, que planteen sus ideas y sus reivindicaciones. Pero esa crítica debe hacerse con un espíritu constructivo, con propuestas sobre la mesa y, lo más importante, a cara descubierta y sin violencia. Quiero ser muy clara: lo que hemos visto en semanas recientes es inaceptable. ¡No toleraré el vandalismo, ni los destrozos, ni la intimidación a las personas! Aplicaré todo el rigor de la ley. La democracia la ganamos con la cara descubierta y debemos continuar con la cara descubierta.»<sup>20</sup>

Bachelet alude a los incidentes violentos protagonizados por jóvenes encapuchados durante la llamada Revolución Pingüina, una movilización de estudiantes de secundaria por el derecho a la educación pública, preludio de los paros masivos de 2008 y 2011. La noción de «a cara descubierta» se convierte en el discurso de Bachelet en una especie de paradigma exigido no solo a la democracia, sino también al activismo político de izquierda «crítico y reivindicativo», que la presidenta sitúa como heredero

<sup>20</sup> Bret Leraul: «Surplus Rebellion, Human Capital, and the Ends of Study in Chile», *A Contracorriente*, vol. 4, núm. 2 (primavera de 2017), p. 217.

directo de aquel que luchó por la democracia y en contra de la dictadura durante los años ochenta. La cara tapada, entonces, pasa directamente a asociarse con la violencia, el vandalismo y lo antidemocrático.

Leraul apunta a una crisis de representación en el interior del movimiento estudiantil chileno en la que el encapuchado aparece como aquel que rechaza la política del reconocimiento y la representación practicada tanto por el gobierno como por las federaciones de estudiantes.<sup>21</sup> En este sentido el encapuchado reivindica el derecho de todos a evitar las lógicas de aparición, visibilidad e identidad solicitadas por las democracias occidentales. Las presencias que se ausentan ponen en crisis la representación política. El rechazo a tomar presencia, a nombrarse/presentarse uno mismo, hace fracasar el régimen de identificación en el que se asienta la formación del sujeto occidental.

El análisis de Leraul me lleva a pensar en la fuerza y la potencia de aquello que no puede ser visualmente capturado. Frente a la exigencia de presencia, desaparecer se convierte en una opción que apunta a la interrupción de las lógicas de hipervisibilidad que el neoliberalismo ha convertido en hegemónicas. En esta coyuntura, los discursos que asocian la democracia y la verdad con la transparencia y la hipervisibilidad, y el derecho a ocultarse y a desaparecer con lo antidemocrático, se revelan ingenuos y obsoletos.

Foucault, en *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, afirmaba que «el aparato disciplinario perfecto permitiría a una sola mirada verlo todo permanentemente».<sup>22</sup> La relación entre la mirada y el poder, entre ser visto y ser cooptado, asimilado, pone en cuestión la asociación directa entre la presencia y la agencia política del sujeto. Si la visibilidad y la transparencia conllevan asimilación e identificación, ¿no sería el ocultarse una suerte de estrategia estético-política que permite torcer e interrumpir las lógicas que exigen estar siempre presentes y «a cara descubierta»?

En *Emmascarats* (1976), de Fina Miralles, dos mujeres aparecen con el rostro tapado por distintos elementos: una correa, una bolsa de plástico, una capucha, un velo, una mantilla de iglesia, etc. Una primera mirada a la serie arroja una intensa sensación de angustia, de represión, de anulación de la subjetividad femenina. Cuando se expusieron por primera vez en la Galería G de Barcelona en 1977, Cirici Pellicer se refirió al velo como arma de negación de lo femenino, como metáfora de la sumisión. Yo misma he escrito que estas mujeres que aparecen con la cabeza tapada, privadas del habla y de visión, sin posibilidad de agencia, performan la condición femenina como receptáculo

<sup>21</sup> *Ibíd.*

<sup>22</sup> Michel Foucault: *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976, p. 106.



de la opresión.<sup>23</sup> Sin embargo, aunque *Emmascarats* evoca en cierto modo el silencio de las mujeres, no se trata únicamente de un silencio impuesto, ni siquiera autoimpuesto (el propio sujeto interioriza e itera los mecanismos del poder), por lo que una lectura unívoca sobre la falta de agencia resulta simplista. Varias fotografías de *Emmascarats* muestran a la actriz Ana Lizarán (en aquel entonces pareja de Miralles) poniéndose y quitándose una mantilla de iglesia:

«Ella misma se pone la mantilla», ha dicho Miralles, «se la pone y se la quita. ¿Y qué pasa cuando tú te cubres, cuando te tapas? Que te proteges de lo que está fuera de ti. [...] Esta protección, a la vez que te protege, te incomunica, te va aislando, separando, y a la vez te va encerrando en ti misma...»<sup>24</sup>

Los cuerpos femeninos se tapan porque se saben vulnerables, porque más de una vez se han visto devorados por la mirada del otro, porque han sentido el deseo de esfumarse, de desaparecer para no ser vistos. Ocultarse aparece como un gesto voluntario de quien se sabe vulnerable y busca en la máscara protección. Es el gesto de los cuerpos que saben vivir bajo la marca de la vulnerabilidad y que, en lugar de doblegarse ante ella, la utilizan como apertura, como puente hacia el resto del mundo.<sup>25</sup> El reconocimiento de la vulnerabilidad propia, como característica de las subjetividades políticas feministas, se aleja de los discursos hegemónicos que han instrumentalizado la vulnerabilidad para restringir la circulación de las mujeres en el espacio público y, en su lugar, se convierte en posibilidad de aparición, por medio de la apertura, del gesto de alinear el propio cuerpo con otros cuerpos. Los cuerpos vulnerables se sirven de estrategias para aparecer: se ocultan, se tapan, nos miran de perfil. Aparecen junto a otros, se alinean, se solapan, se diluyen y resisten las lógicas de identificación, representación y asimilación.

¿Cómo aparecer sin ser vistas? ¿Cómo ocupar un lugar o hacerse presente sin doblegarse a los regímenes hegemónicos de representación y visibilidad? Pienso en la aparición del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, el EZLN, en 1994. Los zapatistas aparecen de repente y aparecen sin ser vistos. Hábiles en el uso de estrategias estéticas, el pasamontañas se convierte en un signo de identificación/desidentificación del subalterno en los márgenes de la modernidad, y será ampliamente teorizado por el subcomandante Marcos: «Para que nos vieran, nos tapamos el rostro...»; «Nosotros usamos pasamontañas negros para mostrarnos, solo así somos vistos y escuchados.»

23 Maite Garbayo-Maeztu, op. cit., p. 152.

24 Fina Miralles en «Fina Miralles. Matances (1976-1977)», vídeo realizado por Maía Creus y Tamara Díaz Bringas (2012-2013).

25 Josefina Saldaña, op. cit., p. 20.

El pasamontañas como estrategia de aparición, como medio para hacerse presente y ser visto sin ser asimilado. Una toma de posesión del propio cuerpo que pasa por arrebatarlo al Estado e interrumpir sus lógicas de representación, por negar la agencia y la individualidad como única vía para la subjetivación política.

Los zapatistas han problematizado la exigencia de visibilidad del rostro y su asociación con una identidad unívoca. El pasamontañas remite a lo comunitario, a la colectividad, a una identidad aglutinante en la que caben muchos rostros y múltiples subjetividades. Al cubrirse, al mezclarse unos con otros, se despojan de la individualidad, renuncian al propio rostro para vestir todos los rostros. El gesto de taparse con el pasamontañas, además de responder a una estrategia subalterna de toma de presencia en el espacio público (con todas las torsiones, quiebres y zigzagueos que ello conlleva), hunde sus raíces en la tradición y en la cosmovisión maya:

«Nosotros usamos pasamontañas negros para mostrarnos, solo así somos vistos y escuchados. El color negro de nuestras máscaras fue escogido por consejo de un anciano indígena maya que nos explicó lo que el color negro representaba. El nombre de este sabio indígena es el Viejo Antonio. Él murió en tierras rebeldes zapatistas en marzo de 1994, víctima de una tuberculosis que le mordió los pulmones y el aliento. Nos dijo el Viejo Antonio que el negro se hace luz y que de él se nacieron las luces que pueblan los cielos del mundo.»<sup>26</sup>

El Viejo Antonio, personaje habitual en los discursos del subcomandante Marcos, es quien hace aparecer la sabiduría maya ancestral; nos trae saberes otros que vienen a problematizar la herencia unívoca de la modernidad occidental. El Viejo Antonio, mediador entre dos mundos, sujeto al borde de la modernidad, escoge el color negro de la capucha porque «el negro se hace luz». El pasamontañas no es prenda que tapa, que ocluye, sino dispositivo que abre, que da la luz, que se convierte en espacio de posibilidad, pues nos permite vislumbrar otras lógicas más allá de las hegemónicas. Lógicas en la frontera de la visualidad, paradigmas escópicos adyacentes que reclaman otros sentidos, otras formas de percibir, otros modos de conceptualizar la realidad. El taparse, el ocultarse, el resistir la demanda continua de visibilidad como aquello que da acceso a un saber ancestral, a un saber otro, oculto pero presente en las memorias de los cuerpos. Los zapatistas aparecen sin ser vistos. Los zapatistas se ocultan para poder ver aquello que no se ve.

26 Subcomandante Insurgente Marcos: *Nuestra arma es nuestra palabra: escritos selectos*. Nueva York: Seven Stories Press, 2000, carta 41.

## Lo que no se ve

El cuerpo de Fina Miralles, quieto y tumbado en el suelo, empieza a cubrirse de piedras. Permanece quieto, muy quieto, durante un buen rato. Después se cubre de piedras hasta desaparecer.

Hace tiempo que miro estas imágenes, que me pregunto incesantemente a dónde va el cuerpo de Fina cuando se oculta. Imagino un lugar-otro: allí se va su cuerpo y se sitúa fuera de lo visible. Un lugar oscuro, oculto, mágico, esotérico. Un lugar inaccesible, o quizá accesible desde otros lugares, donde moran fantasmas de la diferencia. Todo aquello que no cabe, lo que no se puede asir, ni ver, ni tocar, ni oír... ¿Cómo pensar aquello que no puede ser capturado?

El cuerpo permanece oculto bajo un túmulo fácilmente identificable con un enterramiento, con la muerte:

«... si pensamos que la imagen del espejo se halla en un lugar inaccesible para nosotros, y que nunca podremos estar allí donde está nuestro cadáver, si pensamos que el espejo y el cadáver están ellos mismos en una lejanía inexpugnable, entonces descubrimos que la utopía profunda y soberana de nuestro cuerpo solo puede estar oculta y ser clausurada mediante otras utopías.»<sup>27</sup>

El cuerpo oculto en esa lejanía inexpugnable. Hay en estas imágenes un intento de estar ahí, precisamente ahí, en ese punto marcado utópico, inaccesible. Ese lado/lugar que sé que existe, pero que no está ahí para ser visto. Páramo. Lugar inverso a la mirada que mira. Espacio inalcanzable para el sujeto que se relaciona escópicamente con el objeto desde una perspectiva unidireccional. Paisaje abrupto, oculto, impracticable desde las lógicas propias del pensamiento occidental. Si has podido entrever esos lugares, sabes que reclaman que te dejes ir, que estés un poco ausente para distinguir.

Hay en este texto algo que falta, una especie de vacío. Un hueco. Algo inasible que se pierde entre taparse para no dejarse ver y taparse para ver. Cuando el cuerpo que se

<sup>27</sup> Michel Foucault: *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010, p. 17.

sabe vulnerable se oculta, se diluye en otros o se deja ir, desaparece necesariamente algo de sí. Y es esa falta, esa ausencia (la que genera una presencia opuesta al sujeto erguido, al sujeto entero), aquella que nos coloca en el lugar anverso. Es el reconocimiento de la propia falta, de la propia ausencia, el que nos abre la vía a otras formas de conocimiento.

El cuerpo que se ausenta hace la contra al «The Artist is Present» de Marina Abramovic,<sup>28</sup> cuerpo absorbido por las lógicas neoliberales de la institución museística. En su lugar, los cuerpos que se ausentan proponen imágenes elusivas, que no son contundentes, que evaden la mirada que marca relaciones de alterización y dominación. ¿Cómo interrumpir la visualidad y ensayar otras formas de percepción que eludan la preeminencia del ojo? ¿Cómo indagar paradigmas escópicos alternos desde posiciones de la diferencia?

Cuando Fina Miralles oculta su cuerpo hasta hacerlo desaparecer queda solo una abertura, un hueco entre las piedras por el que se atisban su boca y su nariz. Lo que oculta son sus ojos, se los lleva al otro lado para ver y a la vez niega a quien mira el acceso a su mirada. Peggy Phelan dijo que la incapacidad del espectador para encontrarse con el ojo define el cuerpo del otro como perdido.<sup>29</sup> La autora realiza un juego de palabras entre *I/eye* (yo/ojo) que sitúa al ojo como aquello que confiere estatuto al sujeto dentro de la cultura occidental. Es conocida su postura en torno al poder de lo invisible y su propuesta de resistir los regímenes de visibilidad como una resistencia a la identificación directa con la cultura dominante y con la ideología colonial. Phelan propuso el concepto de «unmarked» (no marcado) para señalar la fuerza de todo aquello que, dentro de los binomios jerárquicos que caracterizan el pensamiento occidental, cae del lado de lo que no tiene valor (lo femenino, lo invisible, lo oscuro, lo otro).

Sin embargo, la noción de «unmarked», al seguir operando dentro del binomio, no solo no problematiza, sino que reafirma las estructuras de la cultura dominante y la ideología colonial. Chela Sandoval señala que «hay formas culturales y humanas que no quedan fácilmente en uno u otro lado de una oposición binaria dominante: son los restos, ininteligibles para el orden dominante, que se sumergen y se hacen invisibles».<sup>30</sup> Reconocerlos, nos dice, sería alterar el orden binario de lo mismo y lo diferente.

<sup>28</sup> En 2010, en el MoMA de Nueva York, Marina Abramovic presentó durante tres meses la performance «The Artist is Present». Durante ocho horas al día la artista permanecía sentada ante una mesa de madera y una silla vacía en la que los visitantes del museo podían sentarse para mirarla. Más de mil personas acudieron a encontrarse con ella.

<sup>29</sup> Peggy Phelan: *Unmarked: The Politics of Performance*. Londres: Routledge, 1993, p. 156.

<sup>30</sup> Chela Sandoval: *Metodología de la emancipación*. México: PUEG-UNAM, 2015, p. 253.

¿Cómo alteran estas imágenes de cuerpos ausentes el orden binario de lo mismo y lo diferente? Si lo invisible es aquello que ha sido invisibilizado por las narrativas dominantes, el uso del silencio y la ausencia en la imagen visual podría ser una apertura hacia la exploración de nuevos lenguajes, de nuevos parajes, de nuevas formas de expresión.

Me pregunto otra vez a dónde va el cuerpo de Fina Miralles. Pienso en cómo el museo recontextualiza los objetos primando lo visual y delegando otros sentidos y otras formas de percepción. Pienso que tal vez los aspectos más importantes de las acciones que estoy analizando no están fijados a la visualidad. Me pregunto cómo pensar lo estético más allá de lo visual, lo estético como un encuentro, como un solapamiento, como una apertura al otro.

Algunos relatos procedentes de los márgenes de la historia del arte proponen otros modos de acercarnos a aquello que aparece, a aquello que se presenta ante nosotros: una escultura mexicana de la diosa Coatlicue fue desenterrada en el Zócalo de la Ciudad de México en época colonial. Aunque desborda los límites de este texto, la historia de su hallazgo es de enorme interés para pensar las relaciones entre visualidad y colonialidad.<sup>31</sup> La diosa fue desenterrada en el siglo XVIII y enterrada de nuevo en el XIX para evitar que su encuentro con la población colonizada que acudía a postrarse a sus pies esparciese la «idolatría» y desatara inquietudes independentistas. La decisión de las autoridades coloniales de ocultar la imagen muestra la fuerza que poseía el monumento como presencia. Su materialidad condensaba distintas advocaciones y múltiples deidades, poderes y atributos. Antonio de León y Gama, estudioso que escribió sobre ella poco después de ser descubierta, se mostró sorprendido porque la escultura tenía tallado en su base un relieve del dios Mictlantecuhli, y afirmó que este hecho manifestaba claramente que «esta estatua no estaba asentada sobre plano alguno horizontal, sino que se elevaba en el aire, mantenida por dos sustentáculos o columnas [...] de modo que pudieran [...] entrar y salir libremente por debajo de ella».<sup>32</sup> Es interesante descubrir cómo León y Gama no podía siquiera imaginar que se hubiera tallado algo con tanto esmero para no ser visto; por eso concluye, como única explicación posible, que la escultura estaba suspendida en el aire. La hegemonía escópica occidental dificulta enormemente pensar la imagen como algo no destinado a ser objeto de nuestra visión. Pero Coatlicue no está aquí únicamente para ser mirada; interpela otros sentidos, nos arroja a otros lugares, nos sitúa materialmente ante todos los dioses y las diosas que la conforman. Es una presencia palpable capaz de entrar en un diálogo

31 Leonardo López Luján: «El ídolo sin pies ni cabeza: la Coatlicue a fines del siglo XVIII», *Estudios de cultura náhuatl*, núm. 42 (2011), pp. 203-232.

32 Antonio de León y Gama: *Descripción histórica y cronológica de las dos piedras que con ocasión del nuevo empedrado que se está formando en la plaza principal de México, se hallaron en ella el año de 1790*. México: Imprenta de don Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1792.

intersubjetivo con quien se sitúa frente a ella. En este sentido, el encuentro con Coatlicue nos coloca ante un tipo de experiencia estética que trasciende lo visual para involucrar lo afectivo, lo amoroso y lo mágico.

Coatlicue habita el lugar al que se va el cuerpo de Fina Miralles. Allí donde moran presencias que escapan a la visualidad, presencias que nos instan a desarrollar otros modos de percibir mediados por los afectos. La diosa no permite apropiaciones visuales que la conviertan en objeto de la representación, rompe la primacía del ojo que al mirar atrapa y perpetúa las relaciones binarias sujeto/objeto propias de la estética de la modernidad. Coatlicue nos convoca a un encuentro, pone en juego una materialidad que propicia relaciones de intersubjetividad, que invita a implicarse física y afectivamente en el acto de mirar como modo de acceder a lo que se tapa, a lo que se oculta y no se deja ver.

¿Cómo sería pensar la experiencia estética como un transporte amoroso? ¿Como un encuentro intersubjetivo en el que algo de mí es raptado por el/lo otro? Julia Kristeva señala que «en el transporte amoroso, los límites de las propias identidades se pierden a la vez que se difumina la precisión de la referencia y del sentido del discurso amoroso».<sup>33</sup>

Propongo imaginar lo amoroso como forma y como método para repensar los modos en que miramos y cuestionar las nociones de autonomía y universalidad sobre las que se asientan la historia del arte occidental y la teoría estética heredada de la modernidad. La fundación de la estética moderna con Baumgarten (*Aesthetica*, 1750-1758) y Kant (*Crítica del juicio*, 1790) se basa en la concepción del juicio estético como un sentimiento desinteresado y en la postulación de la autonomía del arte, correlatos directos de la celebración del yo libre y autónomo en la que se asienta la filosofía kantiana.

Entenderé el amor como lo que contradice ese paradigma, como aquello que nos lleva fuera de nosotros mismos y nos inclina hacia otros.<sup>34</sup> Como aquello que produce un desequilibrio del yo que desafía y cuestiona la noción de autonomía en la que se centran la estética moderna y la ontología. El gesto de salir de uno mismo para inclinarse hacia otro convoca la interdependencia y desafía la autonomía, y lo amoroso se convierte en un espacio para imaginar otras formas de conceptualizar lo estético.

33 Julia Kristeva: *Historias de amor*. México: Siglo XXI, 2006, p. 2.

34 Adriana Cavarero, op. cit., p. 15.

## Epílogo

«Yo no he venido a San Agustín a medir estatuas, sino a abrazarlas, a permanecer un tiempo a su lado, para saludar y reconocer a los que las construyeron. No he aprendido a pensar científicamente ni me interesa. [...] Así pensadas las cosas, “científicamente”, fracasan. Para qué meterse uno con lo que no puede entender. Podría precisar “el tiempo” en que estas estatuas han sido hechas, pero yo no he estado ahí para contar años, ni para clasificar hectáreas de excavaciones, ni para hacer calendarios comparativos.»  
—Jorge Oteiza.<sup>35</sup>

Con estas palabras, el escultor Jorge Oteiza sitúa la experiencia estética como un encuentro (con la escultura, con quienes las construyeron) que sucede a partir de una metáfora afectiva (el abrazo) y se opone a una forma racional/científica de aproximarnos a lo artístico. El acto de abrazar las estatuas nos arroja más allá de la visualidad, hacia un encuentro afectivo con la estatua, con la materia. El encuentro con lo otro se sitúa como forma privilegiada para acceder al conocimiento, como otra manera de conceptualizar lo estético que es capaz de dar acceso a aquello que no se ve.

¿Cómo alcanzar lo invisible a través del sentir, a través del abrazo, por medio de una relación corpoafectiva que nos sitúa fuera de nosotros mismos y nos precipita al otro?

Cuando Oteiza afirma abrazar las estatuas para acceder a aquello que no se ve sitúa lo amoroso como epistemología, como método intersubjetivo que rompe el binomio jerárquico sujeto/objeto para alterar el orden de lo mismo y lo diferente.

Chela Sandoval propone la noción de «conciencia diferencial» para referirse a aquello que no puede explicarse con palabras, que no puede, por tanto, ser asimilado mediante la representación: «Se tiene acceso a ella a través de modos de expresión poéticos: gestos, música, imágenes, sonidos, palabras que caen en picada o se elevan a través de la significación para hallar algún vacío, algún no lugar, en el que puedan reclamar lo que

<sup>35</sup> Jorge Oteiza: *Interpretación estética de la estatuaria americana*. Alzuza: Fundación Museo Jorge Oteiza, 2007, p. 123.

les corresponde. [...] funciona fuera del habla, fuera de la crítica académica, pese a todos los intentos de buscar e identificar su lugar y su origen.»<sup>36</sup>

Partiendo de Barthes, que entiende el enamoramiento como un pasaje al abismo —la noción de abismo sería equiparable a la conciencia diferencial—,<sup>37</sup> Sandoval traza una genealogía de lo que ella llama «escritores tercermundistas» (Franz Fanon, Gloria Anzaldúa, Emma Pérez, Trinh Min-ha, Audre Lorde...) que sitúan el amor como aquello que da acceso al otro lado, como una «ruptura de nuestro mundo cotidiano que nos da la posibilidad de cruzar a otro».<sup>38</sup> La autora conceptualiza el amor como una suerte de hermenéutica, como una herramienta epistemológica y una metodología para la emancipación y la transformación.

La conciencia diferencial como grado cero, como contranarrativa, como abismo, como utopía y como no lugar<sup>39</sup> es para la autora equivalente a aquello que Derrida ha designado como *différance*,<sup>40</sup> con la salvedad de que la conciencia diferencial incorpora prácticas descoloniales y está politizada, pues bebe de la «liberación del tercer mundo» de la década de los cincuenta (que destruyó los binomios naturalizados) y del «feminismo diferencial de finales del siglo xx», que se manifestaron «concretamente» como movimientos sociales, y no solamente en el ámbito teórico.<sup>41</sup> Sandoval recalca que tanto Derrida como Barthes coinciden en que «este poder» (la conciencia diferencial, la *différance*) «ha permanecido “silencioso” y ha escapado de “la vista y (el) oído” dentro de los órdenes culturales occidentales».<sup>42</sup> La autora entiende la *différance* como «un sentido siempre presente, oculto, y no obstante irritante, que solo se percibe de reojo, una presencia que mueve, transforma y desaparece, pero que nunca se va».<sup>43</sup> Lo oculto, lo reprimido en la cultura occidental, aquello que no cae en ningún lado del binomio, deviene para Sandoval presencia viva, marcada gramaticalmente, sostenida, encarnada y experimentada dentro del orden social dominante por las poblaciones subyugadas que no encajan.<sup>44</sup>

<sup>36</sup> Chela Sandoval, op. cit., 235.

<sup>37</sup> Barthes, Roland: *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI, 1990.

<sup>38</sup> Chela Sandoval, op. cit., p. 237.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>40</sup> Jacques Derrida: *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra, 1998.

<sup>41</sup> Sandoval problematiza también el hecho de que si la *différance* es la base reprimida de la cual surge la metafísica occidental, es quizá paradójico que también se ponga a ella, que se entienda como un orden alternativo. La autora concluye insinuando que «estamos atorados» con inscripciones poéticas o teóricas (abismo en Barthes, *différance* en Derrida) «que solo pueden identificar posibilidades “innombrables” para la liberación psíquica y social» (Chela Sandoval, op. cit., p. 252).

<sup>42</sup> Chela Sandoval, op. cit., p. 248.

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 253.

Si la conciencia diferencial es lo que aparece sin aparecer, una presencia siempre patente pero imposible de cercar, quizá sea importante rastrearla en las aportaciones de ciertos sujetos subalternos a la historia del arte y a la historia de los cambios en los paradigmas de visibilidad. Si la diferencia se encarna en posiciones subjetivas, son estos sujetos –mujeres, no-blancos/as, desposeídos/as, etc., o, como diría Marcos, feministas en los partidos políticos, comunistas en la Guerra Fría, mujer sola en el metro a las diez de la noche, campesino sin tierra, obrero desempleado...<sup>45</sup> – quienes hacen aparecer algo de ese invisible que escapa a los sentidos. Lo reprimido sería entonces lo que se borra cuando se hace presente, la palabra que falta, la imagen que difiere, el lapsus que no se puede asimilar: la marca indeleble de nuestra propia vulnerabilidad. Lo que nos desnuda, lo que nos arroja, lo que nos sitúa fuera de la individualidad.

¿Cómo convocan la diferencia estos cuerpos de mujeres artistas al filo de la dictadura franquista? ¿Cómo los cuerpos-en-la-calle de las feministas? Son necesarios quiebres y veladuras, estrategias de ocultamiento, alineación y solapamiento, para que puedan tomar presencia los cuerpos acallados por la dictadura. Presencias elusivas, vulnerables, intermitentes, que dudan de la mirada como entrada única a lo visible y apuestan por explorar vías de acceso a lo invisible. Su vulnerabilidad deviene forma de abrirse al mundo y al mismo tiempo se torna potencia que da entrada a lo que permanece oscuro.

Estoy sentada junto a Fina en la playa de Santa Margarida. Le pregunto por su cuerpo cubierto de piedras. Digo que es un cuerpo que sabe de su propia vulnerabilidad y de la precariedad inherente al hacerse presente ante los otros, que conoce la violencia a la que se expone el cuerpo femenino al aparecer y ser visto. Un sujeto que por ser vulnerable se sabe susceptible de desaparecer. Por eso desaparece y cita otros cuerpos que desaparecieron y otros que desaparecerán.

–Maite, mírame –me dice (y yo la miro)–. La mirada no se ve; los sentimientos no se ven. Hay muchas cosas que no se ven. Invisible quiere decir que no se ve. ¡No quiere decir que no exista! Y la mirada es invisible, pero existe.

Mientras la miro pienso en la operación que niega la mirada como lugar de lo visible mientras afirma la existencia de aquello que no se ve. Tal vez aún no se pueda alcanzar ese lugar oculto, quizá abrupto, al que se va el cuerpo de Fina al desaparecer. Pero la artista sitúa el acceso a lo invisible en una práctica relacional: en mi mirada que la mira,

<sup>45</sup> EZLN: *Documentos y comunicados*, I. México: Era, 2003.


en su mirada que me mira; en eso que nos rapta del encuentro, en lo que nos arroja al otro y nos deja abiertos.

## Colofón

### De cuerpos ausentes: producción de presencia y vulnerabilidad

Maite Garbayo-Maeztu

ISSN: 1886-5259

 BY-NC-ND, 2019, la autora

En este texto Maite Garbayo-Maeztu se basa en la ponencia que preparó para el curso sobre la Colección MACBA *Un siglo breve. Poéticas y políticas desde 1929 hasta hoy*, que tuvo lugar del 15 de octubre al 19 de noviembre de 2018 en el museo, y reflexiona sobre algunas de las primeras performances que se hicieron en los años setenta en el Estado español y las ocupaciones de las calles por parte del activismo feminista. Frente al ideal de presencia y transparencia de significados heredado de la modernidad liberal, artistas como Dorothee Selz, Fina Miralles y Olga L. Pijoan pusieron en marcha veladuras, ocultamientos y trueques que nos invitan a ir más allá de la visualidad.

Concepción gráfica: Cosmic ([www.cosmic.es](http://www.cosmic.es))



[www.macba.cat](http://www.macba.cat)

## Sobre la autora

**Maite Garbayo-Maeztu** es historiadora del arte e investigadora, doctora en Historia del Arte por la Universidad del País Vasco y maestra en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México. Hasta 2018 es académica en el Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana (México). Entre 2015 y 2016 fue Investigadora posdoctoral en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM con el proyecto *Intersubjetividad y transferencia. Hacia una estética de lo incalculable*. Ha publicado en numerosos catálogos de exposiciones, libros y en revistas especializadas. En 2016 publicó su primer libro, *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo* (Consonni, 2ª edición 2019). Ha comisariado distintas exposiciones, entre las que destacan «Dar la oreja, hacer aparecer: cuerpo, acción, feminismos (1966-1979)», en el MUSAC, 2019; y «Yo, la peor de todas», en la Fundación Museo Jorge Oteiza, Museo de Navarra y CACH, 2017. Desde 2014 forma parte de la Red de Conceptualismos del Sur. Sus investigaciones se centran en las intersecciones entre las teorías feministas, y el arte contemporáneo y la cultura visual en el Estado español y en Latinoamérica, con especial atención a las prácticas de performance y el cuerpo.



**Quaderns portàtils** es una línea de publicaciones de distribución gratuita a través de internet. Los textos provienen, en general, de conferencias y seminarios que han tenido lugar en el MACBA. Este y otros números de la colección están disponibles en [www.macba.cat](http://www.macba.cat), en formato PDF i en ePUB.





## Tres maneres d'enquadrarnar els teus Quaderns portàtils

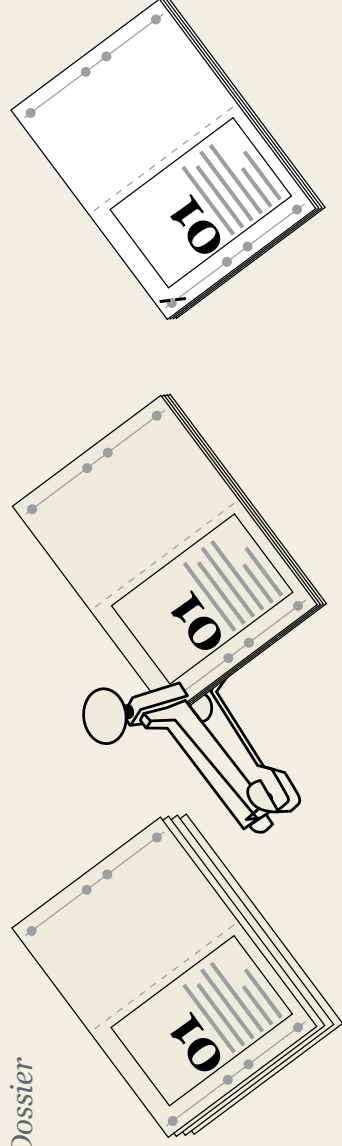
Tres maneras de encuadrarnar tus Quaderns portàtils

*Three ways of binding your Quaderns portàtils*

Dossier grapat

Dossier grapado

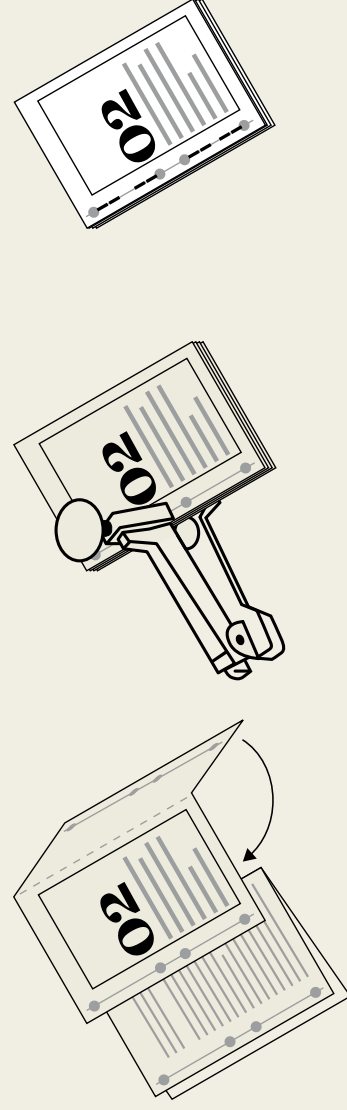
*Stapled Dossier*



Enquadrarnació japonesa grapada

Encuadrarnación japonesa grapada

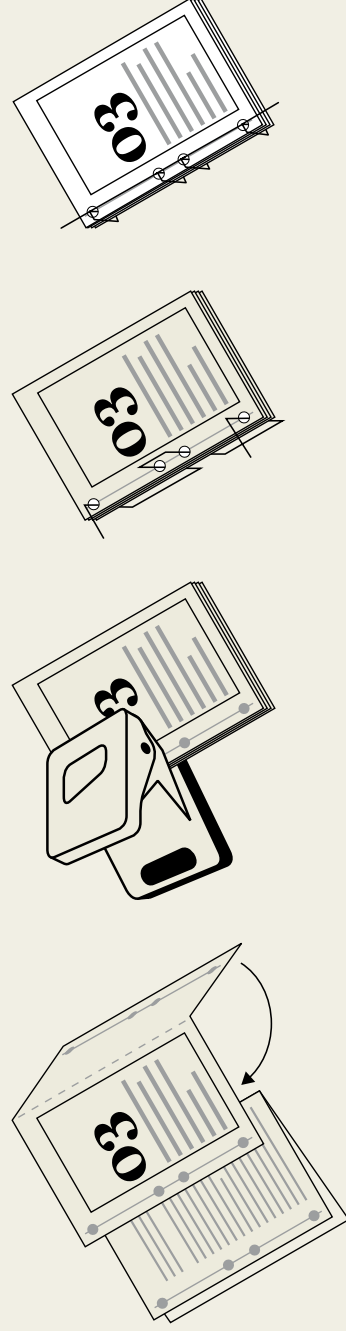
*Stapled Japanese Binding*



Enquadrarnació japonesa cosida

Encuadrarnación japonesa cosida

*Sewed Japanese Binding*



**Lienceu aquest manual d'instruccions una vegada utilitzat (no enquadrarnar).**

Desechar este manual de instrucciones una vez utilizado (no encuadrarnar).

*Throw away this instructions manual once used (do not bind).*