

Hacer lugar

laSal y las infraestructuras feministas de la Transición

Carlota Mir

Academia de Bellas Artes de Viena

mir.carlota@gmail.com

DOI: [10.32995/0719-64232025v11n22-200](https://doi.org/10.32995/0719-64232025v11n22-200)

Hacer lugar

laSal y las infraestructuras feministas de la Transición

Carlota Mir

RESUMEN

Este artículo examina el colectivo laSal (Barcelona, 1977–1990) como una infraestructura feminista clave en el contexto postdictatorial español. A partir de la noción de infraestructura como entramado de relaciones, saberes y prácticas de cuidado, se analiza cómo laSal –en su doble condición de biblioteca-bar y editorial feminista– articuló formas de organización colectiva que unieron arte, activismo y producción de conocimiento. Su labor editorial abrió espacios de circulación para discursos feministas y transfeministas en un entorno marcado por la censura y la precariedad institucional. Asimismo, se examina su recepción en el Museo Reina Sofía, donde la patrimonialización de sus materiales revela las tensiones entre reconocimiento y desactivación política. A través de laSal, el artículo propone entender la construcción de infraestructuras feministas como una labor de cuidado que sostiene la vida colectiva y repara los vacíos de la memoria democrática.

PALABRAS CLAVE

laSal, feminismo, infraestructura, cuidado, memoria democrática

Making space: on laSal and Feminist Infrastructure Making in the Spanish Transition

Carlota Mir

ABSTRACT

This article examines the collective laSal (Barcelona, 1977–1990) as a key feminist infrastructure within the post-dictatorial Spanish state. Drawing on the notion of infrastructure as a network of relations, knowledge, and care practices, it analyses how LaSal –both a feminist library-bar and publishing house– articulated collective forms of organisation that connected art, activism, and knowledge production. Its editorial work created spaces for the circulation of feminist and transfeminist thought within a context marked by censorship and institutional fragility. The article also explores its later reception at the Museo Reina Sofía, where the patrimonialisation of its materials exposes the tension between recognition and political deactivation. Through laSal, the text proposes understanding the building of feminist infrastructures as a labour of care that sustains collective life and repairs the fractures of democratic memory.

KEYWORDS

LaSal, feminism, infrastructure, care, democratic memory

INTRODUCCIÓN

Las infraestructuras tienen que ver con el uso, la continuidad y la creación de condiciones: son los protocolos, relaciones y prácticas que dan forma a algo y lo sostienen en el tiempo –en este caso, el paisaje político y cultural que sostiene la producción de conocimiento feminista en el Estado español¹. Sin embargo, nunca son neutras: al mismo tiempo que posibilitan conexiones, también las moldean, operando como un “protocolo” a menudo invisible (Meisner Christensen & Mader, 2020).

Surge entonces una pregunta: ¿cómo inciden las tensiones y fracturas propias de un contexto postdictatorial en la creación de infraestructuras? ¿Qué formas adopta ese hacer cuando el terreno está marcado por la violencia, la censura y la carencia de soportes institucionales?

Cuando las infraestructuras se resquebrajan o desaparecen, las vidas se tensan y se interrumpen; pero también pueden surgir momentos de reparación, en los que se recupera el legado de quienes nos precedieron y se sanan las huellas de la violencia y el trauma político acumulados. En el clima postdictatorial del Estado español, caracterizado por la escasez de discursos y prácticas feministas en el ámbito académico y cultural –herencia directa de la censura y la represión intelectual del franquismo y de la repre-

1 En consonancia con las historiografías críticas del arte más recientes, el uso reiterado del término «Estado español» en lugar de «España» es una elección consciente que busca reflejar la diversidad de naciones que coexisten en su interior, al tiempo que subraya el papel de las instituciones gubernamentales en la creación de una infraestructura estatal en el marco de la democracia.

sión intelectual de la Transición–, emergieron infraestructuras colectivas y autogestionadas que, desde los márgenes, trabajaron para sostener y hacer audibles las voces feministas en la política y las artes.

Este texto se adentra en ese territorio de tensiones entre margen e institución a través del caso de laSal (Barcelona, 1977–1990), un proyecto que articuló prácticas pioneras en la intersección entre arte, activismo, edición y producción de saberes. Basada en principios como la solidaridad transnacional, la autoría compartida y la resistencia a las formas de poder heredadas de la dictadura, laSal es un ejemplo de cómo las mujeres supieron crear, juntas, las condiciones materiales y simbólicas para su propia emancipación cultural y política.

El recorrido incluye también la revisión de su memoria en el Museo Reina Sofía, principal institución de arte contemporáneo en el Estado español, cuya reorientación social y feminista tras la crisis de 2008 –en diálogo con los debates abiertos por el 15M– implicó un cuestionamiento profundo de los discursos oficiales sobre la Transición democrática y sus infraestructuras, incluidas las artísticas. Este giro institucional se apoyó en la revalorización y (re)producción de legados culturales politizados y colectivos, entre los cuales laSal ocupa un lugar destacado.

La incorporación de sus materiales a la colección y a distintos programas del museo permite observar, simultáneamente, el reconocimiento de ese legado y las tensiones que surgen al patrimonializar prácticas nacidas de la autogestión y del deseo colectivo. Recuperar la experiencia de laSal permite comprender la construcción de infraestructuras feministas desde abajo como un trabajo de cuidado indispensable, aunque apenas reconocido en la historiografía del arte español. Sus prácticas instituyentes, situadas en los márgenes pero orientadas a sostener la vida común, constituyeron un ejercicio inacabado de cuidado y de reparación democrática.

Más allá de su tiempo y contexto, laSal generó modos de pensar y de hacer lo curatorial que siguen siendo relevantes en la actualidad, inspirando modelos de organización cultural y práctica feminista que todavía

resuenan a escala global, aun cuando sus huellas no siempre sean plenamente reconocidas.

MARCO DE ANÁLISIS

Partiendo del principio feminista según el cual hablar en primera persona y reconocer la propia parcialidad es un gesto metodológico esencial (Mayayo, 2008, p. 57) escribo desde una posición situada: comparto con las fundadoras de laSal tanto la experiencia del exilio académico como proceso íntimo, como ese sentimiento de orfandad intelectual que las impulsó a crear espacios propios.

Desde esta perspectiva, el análisis se aleja de las cuestiones de mera representación –que durante décadas han dominado la historia del arte– para acercarse al llamado *giro organizativo* del arte contemporáneo, que interroga las condiciones materiales y afectivas de la organización y, en definitiva, las formas en que el arte se conecta con su entorno social y político. (Meisner Christensen & Mader, 2020, p. 5)². Siguiendo a autoras como Joan Tronto y Elke Krasny, entiendo el cuidado y el mantenimiento como principios políticos y éticos que también se ejercen en la práctica cultural (Krasny, 2018).

Este trabajo propone el transfeminismo como un marco epistemológico clave para comprender la creación de infraestructuras feministas en el Estado español, en estrecha afinidad con la experiencia de laSal. Surgido no en la universidad sino en los movimientos de base de la España postdictatorial, el transfeminismo articula una mirada inclusiva y materialista

2 Como sostienen Signe Meisner Christensen y Rachel Mader, «las prácticas artísticas y las iniciativas curatoriales han situado, en los últimos años, el propio proceso de organización en el centro de sus esfuerzos. De este modo, el término “infraestructura” se ha convertido en un tema de intenso debate, pues constituye un lugar central para esos reposicionamientos: un modo de funcionamiento profundamente oculto que solo ahora ha comenzado a salir a la superficie». Traducción de la autora.

que incorpora la corporalidad, la interdependencia y la crítica al esencialismo de género. Desde esa perspectiva, las prácticas de laSal –situadas, interseccionales, translocales y abiertamente prosex– pueden leerse como anticipaciones de un pensamiento transfeminista que concibe el cuidado y la organización colectiva como actos de reparación infraestructural.

SITUANDO TENSIONES, NAVEGANDO RUPTURAS, TRANSICIONES INACABADAS

En *Márgenes e Instituciones. Arte in Chile desde 1973* (1986), la teórica chilena Nelly Richard analiza el papel históricamente marginal de los movimientos artísticos de disidencia política durante la dictadura de Pinochet, así como los procesos posteriores de institucionalización. Trasladando su reflexión al contexto español, la producción de conocimiento feminista se sitúa en una doble tensión: por un lado, la precariedad y el vacío cultural en que históricamente se han desarrollado las prácticas colectivas y micropolíticas feministas; por otro, su actual inscripción institucional, marcada por la visibilidad que los feminismos han adquirido en el discurso curatorial y museístico, en particular desde el “giro feminista” del Museo Reina Sofía tras la crisis de 2008 (Mir, 2022).

El arte y el pensamiento feminista emergen así como víctimas colaterales de las rupturas infraestructurales de la cultura de la Transición. En su ensayo “Why Have There Been No Great Spanish Feminist Artists?” (2009), Patricia Mayayo (2009) retomó la pregunta de Linda Nochlin para abordar el vacío historiográfico del arte feminista y *queer* en España, señalando la marginación del feminismo radical en el ámbito artístico y académico y el triunfo de políticas de inclusión despolitizadas propuestas desde el Estado, como el Instituto de la Mujer o las exposiciones de “arte de mujeres” subvencionadas (Mayayo, 2008). Entre las artistas visibilizadas en los últimos años destacan Marisa González o Eugènia Balcells, quien presentó su instalación *Boy Meets Girl* en laSal en 1978, más tarde incorporada a la colección del Reina Sofía (Almerini, 2014, p. 88).

Estas políticas de institucionalización se inscriben en los llamados “pactos del olvido” que, como explica Jesús Carrillo, operaron como mecanismos estructurales de borrado del trauma de la Guerra Civil y la dictadura, (Carrillo, 2018) desactivando un movimiento feminista de base que había sido especialmente activo durante la Transición (Godayol, 2020). En este contexto, muchas artistas antifranquistas y conceptuales –como Àngels Ribé, Fina Miralles o Alicia Fingerhut– evitaron identificarse como feministas³, conscientes de que el término podía reforzar su exclusión en un sistema artístico que seguía privilegiando la mirada masculina y la modernidad formalista (Garbayo Maeztu, 2016).

A diferencia de otros contextos occidentales, donde el diálogo entre arte, edición y teoría feminista se consolidó desde los años ochenta, en España los estudios de género no se institucionalizaron hasta bien entrados los años 2000 (Marzo & Mayayo, 2015). Además, la censura franquista, que prohibió textos feministas y sexuales, generó un vacío de traducciones y saberes que perduró hasta los noventa, y cuyas consecuencias se siguen percibiendo en el presente (Cornellà-Detrell, 2013). Como ha señalado el propio Carrillo (2018), exdirector de Programas Culturales del Reina Sofía, “no es la academia sino el museo de arte contemporáneo el que, desde 2008, ha asumido el papel de motor discursivo crítico en el Estado español” (p. 681). En este sentido, el trabajo curatorial reciente del museo puede leerse como un intento de reparar el vacío postdictatorial que aún pesa sobre las prácticas culturales feministas y otras formas de activismo artístico.

Durante los primeros años de la llamada Transición española –el proceso iniciado tras la muerte del dictador Francisco Franco en 1975 y que culminó formalmente con la aprobación de la Constitución de 1978 y el primer gobierno socialista en 1982–, distintos cuerpos históricamente reprimidos irrumpieron en el espacio público: cuerpos feministas, *queer*, lesbianas, trans,

3 Eugènia Balcells, Esther Ferrer o Marisa González se encuentran entre las pocas artistas que se identificaron como feministas durante este periodo.

anarquistas, comunistas y obreros. Su presencia cuestionó la narrativa oficial de una “Transición modélica”, presentada como pacífica y cerrada, y reveló, en cambio, un proceso atravesado por fisuras, violencias y silencios.

Como han señalado Patricia Mayayo y Jorge Luis Marzo (2015), la Transición fue un proceso inconcluso, cuyos conflictos –la ausencia de justicia por los crímenes de la dictadura, la apertura de fosas comunes, la retirada de símbolos franquistas o la reparación a las víctimas– siguen abiertos más de cuatro décadas después (p. 338). Este carácter inacabado remite también a un periodo anterior: durante la Segunda República (1931–1939), el feminismo había protagonizado un momento de emancipación colectiva, participando activamente en la creación de infraestructuras democráticas, partidos y sindicatos (Almerini, 2014, p. 84). Todo ello fue destruido y la búsqueda de “paz y estabilidad” tras 1975 prolongó la amnesia y el vacío cultural feminista.

Aunque la Transición coincidió con el auge del feminismo de la segunda ola en Europa y América Latina, en España las luchas de las mujeres se centraron en la supervivencia, la militancia antifascista y la recuperación de derechos básicos. Este entrelazamiento con otras luchas democráticas limitó su visibilidad y autonomía, pero también dio lugar a formas innovadoras de acción cultural y política. En ese contexto, iniciativas como laSal pueden entenderse como prácticas de institución feminista: modos de crear espacios, lenguajes y afectos desde los cuales rehacer comunidad en medio de una transición que, como demuestra su legado, sigue abierta.

TRANSFEMINISMO COMO MARCO EPISTEMOLÓGICO

La investigación crítica reciente ha subrayado la influencia del asociacionismo tanto en el activismo feminista como en los discursos artísticos radicales, desde los inicios de la Transición hasta el siglo XXI (Marzo & Mayayo, 2015, pp. 549–556). Fue también a finales de los años ochenta y principios de los noventa cuando el transfeminismo empezó a tomar forma

y fuerza en el Estado español, entonces mencionado como *transfeminismo* e integrado en el marco del activismo feminista de la época, como parte del conjunto de demandas que el movimiento fue construyendo en encuentros y jornadas a nivel estatal (Fernández Garrido & Araneta, 2017, pp. 416–424). Estas discusiones contribuyeron a la configuración de una agenda política que, con el tiempo, se reflejaría en cambios legislativos significativos durante el siglo XXI. A diferencia de la historiografía anglosajona, que suele situar el origen del transfeminismo en el manifiesto de Emi Koyama (2001), las prácticas y epistemologías transfeministas surgieron antes en el contexto español, aunque su relevancia temprana continúa siendo poco estudiada, tanto dentro como fuera del ámbito hispanohablante.

Más que un movimiento político orientado a la inclusión, el transfeminismo constituye una epistemología: una mirada que permite reconocer formas de solidaridad y coaliciones tangibles entre distintas luchas, incluyendo cuestiones de clase, racialización, y colonialidad (Garriga-López, 2016). En este sentido, amplía y profundiza el pensamiento feminista interseccional al cuestionar el esencialismo de género y las formas de transfobia presentes incluso en el interior del propio movimiento.

Desde esta perspectiva, las prácticas de laSal pueden leerse como un precedente de sensibilidad transfeminista: un proyecto plural, prosextuado, basado en relaciones y alianzas que, en pleno auge del feminismo de la segunda ola, ya desbordaba sus límites al reivindicar cuerpos, deseos y lenguajes múltiples. Su trabajo editorial y cultural encarnó, antes de que existiera el término, una política del cuidado y de la colectividad que anticipó el transfeminismo como forma de pensamiento y como práctica de reparación infraestructural.

ENTRE PRODUCCIÓN Y REPRODUCCIÓN: HACER INFRAESTRUCTURA FEMINISTA

Vinculado tanto a las culturas de asociación como al pensamiento transfeminista, el periodo de la Transición y las décadas posteriores dieron lugar a un amplio conjunto de prácticas de artivismo –acciones que empleaban herramientas artísticas como forma de intervención política– que desafilaron tanto el conservadurismo posmoderno como la consolidación del capitalismo global. En este marco, el caso de laSal permite entender cómo se construyen infraestructuras feministas desde la intersección entre lo productivo y lo reproductivo.

Para analizar su modo de organización, pueden identificarse tres dimensiones principales:

1. La creación y el mantenimiento de espacios y vínculos feministas;
2. el desarrollo de prácticas creativas de organización política;
3. la actividad editorial independiente como forma de producción y circulación de conocimiento.

A través de estas estrategias, laSal movilizó una ética del cuidado profundamente ligada al pensamiento feminista. Sus integrantes pusieron el cuerpo, el tiempo y los afectos al servicio de un proyecto colectivo que concebía la cultura como un campo de transformación social. En este sentido, el cuidado no era solo un valor, sino una práctica infraestructural: un modo de sostener relaciones, comunidades y procesos de aprendizaje en un entorno precario y hostil.

INSTITUIR, ORGANIZAR Y MANTENER ESPACIOS DE RELACIÓN FEMINISTA

LaSal fue pionera en crear y sostener un espacio estable para las relaciones feministas en el ámbito público. Fundada por María José Quevedo, Sat Sabater, Montse Solà, Carme Cases y Mari Chordà –muchas de ellas recién regresadas del exilio en París–, abrió sus puertas el 6 de julio de 1977 como una biblioteca-bar feminista que sacudió el panorama cultural de Barcelona (Almerini, 2014, p. 88). A pesar de ser poco conocida fuera de los círculos militantes, se convirtió en un espacio fundamental para el feminismo catalán y estatal, y en el único lugar de la época donde se podía exponer arte hecho por mujeres y desde una perspectiva feminista (Almerini, 2014, p. 89).

Como ha señalado la investigadora Katia Almerini (2014), el barrio que acogió laSal tenía una larga historia de organización femenina –allí se fundó en 1889 la primera Sociedad Independiente de Mujeres de Barcelona–, y el proyecto aspiraba a recuperar esas genealogías olvidadas y a generar un lugar de encuentro plural entre lo local y lo internacional (p. 23). Organizada bajo un modelo cooperativo y de propiedad compartida, se financiaba parcialmente con los ingresos del bar y, sobre todo, con el trabajo voluntario de sus integrantes. Según consta en su Acta Fundacional, fue concebida como un espacio plural donde convivían diferentes feminismos, actividades culturales, grupos de autoconciencia, asesorías legal y sexual, así como espacios de ocio y socialización; estos últimos, en sí mismos, constituyan un acto político de libertad cotidiana.

Poco después, en abril de 1978, nace laSal, edicions de les dones, la primera editorial feminista del Estado español, cofundada por Mari Chordà, Mariló Fernández, Isabel Martínez e Isabel Monteagudo. Durante más de una década, el proyecto se sostuvo gracias al esfuerzo personal, el compromiso afectivo y el trabajo mal remunerado de sus editoras (Bofill, 2014). En 1990, tras doce años de actividad, la editorial cerró como resultado de una combinación de conflictos internos y falta de recursos, aunque su colección

más emblemática, *Cuadernos Inacabados*, continuó publicándose en Madrid bajo el sello Horas y Horas.

Mireia Bofill (2014), quien se incorporó a la editorial poco después de su fundación y se convertiría en una figura fundamental del proyecto, definió laSal como “un espacio en relación”: un lugar donde cada fase del proceso editorial –desde la selección de textos hasta la ilustración, la revisión o la comunicación– se concebía como una oportunidad para construir vínculos significativos (p. 30).

Con el bar-biblioteca (que cerró primero, en 1982) y la editorial estrechamente entrelazados, laSal articuló una red intelectual, política y afectiva que dio voz al pensamiento feminista en un contexto donde este apenas encontraba cabida institucional o apoyo económico, aunque este tipo de visibilidad pública sí formara parte de las ambiciones del proyecto. Sus infraestructuras y modos de trabajo –colectivos, híbridos, interdisciplinarios– anticiparon el giro participativo y procesual que adoptaron las prácticas artísticas y curatoriales contemporáneas décadas más tarde.

En definitiva, este proyecto puede entenderse como una alter-institución feminista autogestionada: una infraestructura de cuidado donde la creación cultural y la vida cotidiana se entrelazaron, haciendo del feminismo no solo una corriente de pensamiento, sino una práctica sostenida de transformación y comunidad.

PRÁCTICAS CREATIVAS DE ORGANIZACIÓN POLÍTICA

LaSal desarrolló formas profundamente creativas y colectivas de organización política, cuya relevancia resuena tanto en la historia del feminismo como en los modelos curatoriales y artísticos contemporáneos. La organización entendía la cultura y el ocio como actos políticos: círculos de lectura, talleres, debates, fiestas, performances, exposiciones, asesorías legales y actividades de salud o autoconocimiento convivían con una intensa producción editorial y con la creación de redes transnacionales de acción feminista.

Lejos de concebir su trabajo como una plataforma para la promoción individual, laSal utilizó la provisión de infraestructuras alternativas como una práctica curatorial en sí misma: poner el espacio, el tiempo y los cuerpos al servicio de la construcción colectiva de saberes y afectos. La figura de Mari Chordà, artista y poeta prolífica, es paradigmática en este sentido: cofundadora del colectivo, nunca expuso allí su propia obra, sino que programó la de otras, como Eugènia Balcells, cuya instalación *Boy Meets Girl* (1978) se mostró por primera vez en el espacio antes de incorporarse, años más tarde, a la colección del Museo Reina Sofía.

El abanico de actividades desbordó cualquier clasificación rígida entre arte, activismo y vida cotidiana. A lo largo de sus años de funcionamiento el proyecto acogió lecturas de poesía, estrenos teatrales, presentaciones de libros, cursos de pintura o astrología, talleres de autoexpresión corporal con Ester Bonet, seminarios de antropología con Marta Moia y Rita Prieto, y un seminario sobre Virginia Woolf impartido por Marta Pessarrodona. Todo ello configuró un programa tan plural como comprometido, que abordaba los aspectos materiales, legales, médicos y simbólicos de la vida de las mujeres bajo el patriarcado.

Los grupos de autoconciencia fueron, además, un pilar central de su actividad. Inspirados en las prácticas de autoayuda feminista surgidas en Estados Unidos y en los feminismos de la diferencia italianos, estos espacios promovían la reflexión colectiva sobre temas entonces poco discutidos: la autogestión, las relaciones afectivas y políticas, la maternidad, el lesbianismo o la doble militancia.

De este modo, laSal convirtió la organización política en un proceso creativo y afectivo, en el que el pensamiento feminista se producía en común y desde el cuerpo, a través de la conversación, la escucha y la práctica compartida.

ACTIVIDAD EDITORIAL INDEPENDIENTE

Además de ser un espacio de encuentro y experimentación, laSal fue un núcleo de intensa producción intelectual y editorial independiente. Su labor cubrió un vacío estructural en el Estado español, que aún no contaba con infraestructuras académicas o curatoriales capaces de sostener la investigación feminista. A través del trabajo editorial, el colectivo anticipó modelos de trabajo en conjunto y críticos que hoy consideramos fundamentales en el pensamiento curatorial contemporáneo, articulando redes transnacionales de conocimiento y afecto.

Como recuerdan mujeres de la comunidad de laSal, “sus publicaciones nos cambiaron la vida” (Varios autores, 2006, p. 21). El catálogo perseguía dos grandes objetivos: por un lado, desentrañar el papel del lenguaje en la cultura patriarcal y visibilizar los debates feministas de su tiempo; por otro, reconectar con las “madres verticales y horizontales de todas las épocas”, rescatando genealogías olvidadas y situando en un mismo plano estrategias de visibilización de autoras catalanas, españolas e internacionales, tanto del Norte como del Sur global. Estas redes afectivas y políticas, que atravesaron sus publicaciones, ofrecieron una alternativa radical al modelo hegemónico del feminismo estadounidense y a su tendencia al aislamiento político.

Durante sus doce años de actividad, laSal publicó más de sesenta títulos y distribuyó alrededor de 180 000 ejemplares en seis colecciones dedicadas a la narrativa, la literatura clásica, la poesía, la salud de las mujeres, el ensayo y la teoría feminista (Godayol, 2020, p. 123). Su colección más emblemática, *Cuadernos Inacabados*, introdujo ensayos pioneros sobre sexualidad, lenguaje y política, con autoras anglosajonas, francesas, italianas, latinoamericanas y locales. Entre ellos destaca “Las, los, les (lis, lus): el sistema sexo-género y la mujer como sujeto de transformación social” (1983), de María Jesús Izquierdo (1983/2021), un texto que, décadas antes de la formulación teórica del transfeminismo, ya cuestionaba la concepción binaria del género y abría el pensamiento feminista a nuevas formas

de subjetividad. En el prólogo de su reedición en 2018 –impulsada por la escritora transfeminista Itziar Ziga–, Izquierdo reconoce haber anticipado lo que hoy denominamos pensamiento *queer*, “aunque sin la terminología actual” (p. 5).

Este gesto editorial, junto con el diálogo intergeneracional que propició su reedición, ilumina una genealogía transfeminista y citacional que atraviesa el tiempo: una forma de transmisión del saber que entiende la lectura, la escritura y la edición como prácticas de cuidado y de continuidad política. En este sentido, *Cuadernos Inacabados* encarna el propio principio de laSal: una infraestructura feminista abierta, en proceso, donde el pensamiento colectivo se mantiene vivo a través de la palabra compartida.

DESPUÉS DE CONSTRUIR: TRADUCCIONES INFRAESTRUCTURALES O POLÍTICAS DE VITRINA

En el panorama académico y cultural español posterior a la dictadura, caracterizado por lo que Jesús Carrillo (2018) ha descrito como un cierto *narcisismo institucional* y una resistencia histórica a dialogar con formas alternativas de producción de conocimiento, (p. 680) el Museo Reina Sofía ha asumido, desde comienzos del siglo XXI, funciones que antes no existían en el ámbito universitario: las de una infraestructura crítica y discursiva. A través de su Departamento de Actividades Públicas y su Centro de Estudios, la institución ha incorporado seminarios, programas de máster y publicaciones como parte de su agenda curatorial, expandiendo el rol tradicional del museo desde la exposición hacia la producción y el sostenimiento del pensamiento crítico (Mir, 2022)

Tras la crisis de 2008, el Reina Sofía emprendió un giro social, educativo y feminista que implicó repensar sus propias infraestructuras y los relatos heredados de la Transición democrática. Este proceso no se limitó a la ampliación del canon artístico, sino que buscó reparar las fracturas de la memoria postdictatorial mediante la incorporación de materiales y

prácticas de activismo político y feminista que habían sido excluidos del relato oficial. En ese marco, el museo ha aprendido –no sin tensiones– de las estrategias de autoorganización de colectivos históricos como laSal, integrando parte de sus materiales a su colección y a su discurso curatorial (Carrillo, 2018, p. 684).

Sin embargo, esta incorporación ha sido intermitente y desigual. Durante la remodelación de la colección en 2011, el museo adquirió fotografías, publicaciones y cómics vinculados a laSal, que se exhibieron en una sala dedicada a los feminismos de los años setenta y ochenta [fig. 1]. Años más tarde, en la reordenación de 2021, estos materiales desaparecieron del recorrido, sustituidos por obras de los años noventa que pretendían ofrecer una lectura global del feminismo contemporáneo. Paradójicamente, este nuevo relato –que incluye referencias nacionales como el colectivo vasco Erreakzioa/Reacción e internacionales como Jo Spence o las Guerrilla Girls– vuelve a relegar las genealogías locales al papel de contexto o antecedente, volviéndolas intercambiables y diluyendo su especificidad política.

En el caso de laSal, los materiales han sido encerrados en vitrinas, acompañando las obras de otras artistas, pero desvinculados de su origen como infraestructura viva. La disposición de los objetos –carteles, fotografías, libros de la colección *Cuadernos Inacabados*– produce una lectura documental y estática que, aunque reconoce su valor histórico, desactiva su potencia política y afectiva. Como señaló una estudiante española en un seminario de máster en Viena, enfrentarse a aquellas vitrinas resultaba “violento”: ver la política feminista “congelada” en un cubo blanco generaba la sensación de que aquello que había nacido como práctica colectiva quedaba convertido en reliquia (I. Landa, comunicación personal, 2022).

La distancia entre el gesto originario de LaSal y su representación museográfica evidencia una contradicción: mientras el museo se propone aprender del activismo histórico, su lógica expositiva –basada en la visibilidad controlada y en la jerarquía del objeto artístico– reproduce las mismas estructuras que aquellas prácticas buscaban desestabilizar. Así, las obras que

LaSal promovió, como *Boy Meets Girl* de Eugènia Balcells [fig. 2], reaparecen en la colección del Reina Sofía dentro del “cubo blanco”, descontextualizadas de la red afectiva y política que las hizo posibles.

CONCLUSIÓN

Frente a los relatos oficiales que presentan la Transición como un proceso ejemplar y cerrado, el recorrido de laSal muestra un paisaje político y cultural marcado por lo inacabado, la ruptura y la supervivencia, pero también por la colectividad, la solidaridad y la vitalidad. Las tensiones que aún atraviesan las infraestructuras culturales del Estado español –el arte, la edición o la universidad– siguen revelando las huellas que ha dejado el borrado histórico de las voces disidentes. En ese contexto, la escasez intelectual, la lucha activista y la amnesia política se reflejan en infraestructuras estatales rígidas, de las que los cuerpos –feministas, disidentes, precarios– tuvieron que escapar para construir, desde los márgenes, espacios donde antes no los había.

LaSal, con sus prácticas sostenidas de edición, organización y cuidado, fue una de esas infraestructuras nacidas de la necesidad. Desde su pequeña escala autogestionada y sus ambiciones de ser visibles a nivel local, nacional e internacional creó los cimientos de una cultura feminista democrática que el Estado no supo o no quiso generar. Comprender su legado implica reconocer que hacer infraestructura no consiste solo en levantar estructuras materiales, sino en sostener relaciones, traducir afectos, reparar vínculos e historias rotas, y abrir posibilidades de futuro.

En este sentido, las prácticas de laSal forman parte de una genealogía feminista catalana, española, sur-europea y sureña guiada por una epistemología transfeminista, situada y relacional, que se resiste a los marcos cerrados de las “olas” o las cronologías lineales. Su trabajo en una infinidad de ámbitos materiales, y su espíritu plural, prosex, antiauthoritario e intergeneracional anticipó debates contemporáneos sobre género, cuerpo y poder, y da cuenta de cómo el pensamiento feminista se produce también en la

práctica cotidiana: en una mesa compartida, en una asamblea, en la edición de un libro o en una conversación sostenida en el tiempo.

Las presencias y ausencias de laSal en el Museo Reina Sofía condensan las paradojas de la institucionalización del feminismo. Su incorporación parcial a la colección del museo y su visibilidad intermitente son, sin duda, un gesto de reconocimiento histórico, pero también una señal de los límites del dispositivo museográfico y de un discurso curatorial de Estado que sigue desdeñando a sus propias madres. Al ser trasladados a las vitrinas del cubo blanco, los materiales de laSal –carteles, fotografías, ejemplares de *Cuadernos Inacabados*– quedan visibles pero desactivados: ya no pueden tocarse ni circular y se convierten en documentación de un movimiento político, más que en prácticas de pleno derecho, mientras que las obras de arte visual que sí fueron expuestas en sus espacios autogestionados son extraídas de ese contexto y reubicadas en las salas del museo. Aquello que nació como práctica viva, colectiva y precaria corre así el riesgo de quedar inmovilizado e invisibilizado bajo la lógica del patrimonio.

Esta tensión entre reconocimiento y neutralización encierra una pregunta crucial: ¿cómo pueden las instituciones aprender del impulso instituyente de los feminismos sin absorberlo ni despojarlo de su potencia política? La respuesta no reside en la mera visibilidad de prácticas históricas, sino en la capacidad de las infraestructuras culturales para hacerles justicia y repensarse desde el cuidado, integrando modos de hacer que prioricen la relación, la escucha y la experimentación por sobre la jerarquía y la espectacularidad.

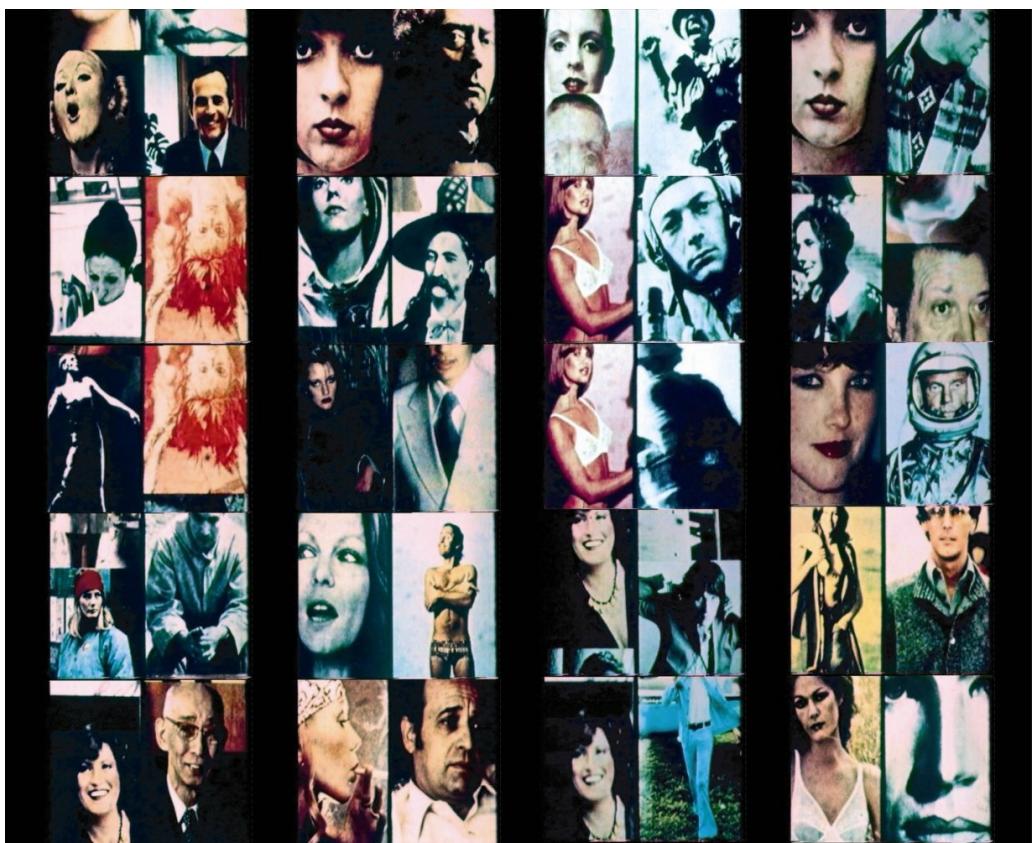
LaSal interpela al museo contemporáneo y, por extensión, a las instituciones culturales en su conjunto: el desafío no consiste en conservar documentos, sino en mantener vivo el gesto político del cuidado compartido, esa forma de construir mundo desde la fragilidad y la cooperación. La imagen de un libro de *Cuadernos Inacabados* encerrado en una vitrina resulta elocuente: recuerda lo que el feminismo ha hecho –poner el conocimiento en circulación, hacerlo sentir, hacerlo cuerpo– y, al mismo tiempo, señala lo que aún falta por hacer: abrir las vitrinas, dejar que ese saber vuelva a respirar.

Repensar, hacer visible y sostener infraestructuras feministas –tanto las históricas como las actuales– sigue siendo una tarea urgente. Significa asumir que los feminismos, en su multiplicidad, no solo producen teoría o arte, sino que reorganizan el tejido mismo de lo común. En ese sentido, escribir, editar, archivar y cuidar son también formas de construir infraestructura: gestos que mantienen vivo el pulso de una memoria colectiva que no se deja congelar.

Figura 1. *LaSal*, vista de exposición, sala de la colección, Museo Reina Sofía, enero de 2020.



Figura 2. Fotograma de video de la vista de exposición, Eugènia Balcells, *Boy Meets Girl* (1978), Colección 3. *De la revuelta a la posmodernidad* (1962-1982), Museo Reina Sofía.



BIBLIOGRAFÍA

- ALBALADEJO GARCÍA, N., & NOBLE, F. (EDS.). (2025). *Authoring female identities in Spanish and Latin American art and media*. Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-031-81444-0_2
- ALMERINI, K. (2014). LaSal, bar-biblioteca feminista en Barcelona: Empoderamiento femenino y cultura visual. *Boletín de Arte*, (35), 83–100.
- BALCELLS, A. (1978). El feminismo en Cataluña: El grupo “LaSal” y la “Jornada Catalana de la Dona”. *Nova Terra*.
- BOFILL ABELLÓ, M. (2014). Décadas de feminismo: Historia de mi práctica de la relación. *Duoda*, (47), 16–46.
- CARRILLO, J. (2015). *Arte en España (1939–2015): Ideas, prácticas, políticas*. Cátedra.
- CARRILLO, J. (2018). Sin transición. En J. Albarrán (Ed.), *Arte y transición* (2.ª ed., pp. 677–688). Brumaria.
- CORNELLÀ-DETRELL, J. (2013). The afterlife of Francoist cultural policies: Banned books, censorship, and translation. *Hispanic Research Journal*, 14(2), 129–143.
- FERNÁNDEZ GARRIDO, S., & ARANETA, A. (2017). Transfeminismo. En L. Platero Méndez, M. Rosón Villena, & E. Ortega Arjonilla (Eds.), *Barbarismos queer y otras esdrújulas* (pp. 416–424). Edicions Bellaterra.
- GARBAYO MAEZTU, M. (2016). *Cuerpos que aparecen: Performance y feminismos en el tardofranquismo*. Consonni.
- GARRIGA-LÓPEZ, C. S. (2016). Transfeminismo: Una genealogía y cartografía transnacional de un movimiento micropolítico. *TSQ*Now*. <https://www.tsqnow.online/post/transfeminismo>

- GODAYOL, P. (2020). Un espacio de trabajo en relación. *Transfer*, 15(1–2), 115–141. <https://doi.org/10.1344/transfer.2020.15.115-141>
- IZQUIERDO, A. (1983/2021). Las, los, les (lis, lus): El sistema sexo/género y la mujer como sujeto de transformación social. (Reedición en línea).
- IZQUIERDO, A. (2018). Feminidades y masculinidades en la cultura de la novela. Cátedra.
- KOYAMA, E. (2001). The transfeminist manifesto. Eminism. <https://eminism.org/readings/pdf-rdg/tfmanifesto.pdf>
- KRASNY, E. (2015). Feminist ethics and the spirit of care. En J. Ladner & K. Graw (Eds.), *Feminist futures of spatial practice: Materialism, activism, dialogues, pedagogies, projections* (pp. 173–193). Sternberg Press.
- KRASNY, E. (2018). On care and citizenship: Performing healing (in) the museum. En M. Lauf & A. Zólyom (Eds.), *Collecting in time: Curatorial approaches to time-based works of art*. De Gruyter.
- MARZO, J. L., & MAYAYO, P. (2015). Autoconciencia: Un rastro ineludible. En J. L. Marzo & P. Mayayo, *Arte en España (1939–2015): Ideas, prácticas, políticas* (pp. 328–360). Cátedra.
- MAYAYO, P. (2008). Què ha canviat? Ser dona i artista (feminista?) a l'Estat espanyol, 1986–2006. En Eufòries, desencisos i represions: Art i feminism a Catalunya (pp. 57–72). MNCARS.
- MAYAYO, P. (2009). Historias de mujeres, historias del arte. Cátedra.
- MEISNER CHRISTENSEN, S., & MADER, R. (2020). Introduction: New infrastructures: Performative infrastructures in the art field. *Passepartout: Journal of Art History*, 22(40), 5–12.
- NOCHLIN, L. (1971). Why have there been no great women artists? *ArtNews*, 69(9), 22–39, 67–71.

- RICHARD, N. (1986). Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973. Francisco Zegers.
- TRONTO, J. C. (1993). Moral boundaries: A political argument for an ethic of care. Routledge.
- VARIOS AUTORES. (2006). Los orígenes del transfeminismo en el Estado español. *Ca la Dona*, (53), 21.
- ZIGA, I. (ED.). (2018). *Devenir perra*. Bellaterra.

NOTA

Este artículo es una versión adaptada de un capítulo más extenso titulado “Collective Labour of Care: Building Feminist Infrastructures in the Post-Dictatorial Spanish State”, publicado en N. Albaladejo García y F. Noble (Eds.), *Authoring Female Identities in Spanish and Latin American Art and Media* (pp. 17–48). Cham: Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-031-81444-0_2.

En esta versión, que mantiene la arquitectura teórica y contextual del texto original, el foco analítico se centra exclusivamente en laSal –bar-biblioteca y editorial feminista activa en Barcelona entre 1977 y 1990– como caso paradigmático de “infraestructura feminista”, entendida no solo como espacio físico, sino como entramado de relaciones, saberes, prácticas de cuidado y estrategias de supervivencia que hicieron posible la emergencia de voces feministas en un país marcado por décadas de silencio dictatorial y por una democracia naciente poco dispuesta a otorgarles centralidad. Asimismo, se examina cómo la memoria del colectivo ha sido parcialmente recuperada en la historiografía y, de manera más reciente, en el Museo Reina Sofía, donde su inclusión institucional revela tanto el reconocimiento de su legado como las tensiones de patrimonializar prácticas que nacieron como vivas, precarias y colectivas.

SOBRE LA AUTORA

Carlota Mir (Granada, 1991) es comisaria, escritora e investigadora. Doctoranda en Filosofía en la Academia de Bellas Artes de Viena, desarrolla una tesis sobre infraestructuras y prácticas editoriales feministas en la España posdictatorial a partir del archivo del colectivo barcelonés laSal: Edicions de les Dones (1977–1990). Su investigación articula práctica curatorial, historiografía feminista y escritura como método, proponiendo una crítica infrastructural feminista centrada en los vínculos entre cuidado, archivo y organización colectiva.

Ha sido becaria predoctoral de la Academia Austríaca de Ciencias (OAW, 2022–2024) y ha realizado estancias de investigación en Ca la Dona (Barcelona) y la Universidad Autónoma de Madrid. Su trabajo ha recibido apoyo de instituciones como el Museo Reina Sofía, el British Council, Creative Europe, el Royal Institute of Art de Estocolmo o el Italian Council.

Entre sus proyectos recientes destacan “Cosmologías vulnerables” (Museo Reina Sofía, 2022–2025), sobre arte, cuidados y diversidad funcional; “Trampoline House” (documenta fifteen, 2022), sobre justicia migratoria y hospitalidad; y la red TEJA, dedicada a crear estructuras de apoyo para artistas en contextos de emergencia.

Es coeditora de los libros *Cosmologías vulnerables. Prácticas artísticas, cuidados y diversidad funcional* (Catarata, 2025) y *Propositions on Translocal Solidarity* (Archive Books, 2026), y autora de capítulos en *Curating as Feminist Organizing* (Routledge, 2022), *Radicalizing Care* (Sternberg Press, 2021) y *Alternative Voices: Curating Female Subjectivities in Spanish and Latin American Art (1920–2020)* (Palgrave, 2025). Sus ensayos han aparecido en VIS: Nordic Journal for Artistic Research, Quintana, INSERT y Cuadernos de Teoría Social.

Su práctica combina investigación, escritura y curaduría como formas de infraestructura afectiva: modos de construir continuidad, memoria y futuro dentro de genealogías feministas que siguen vivas y en movimiento.