

Cuerpos a contracorriente y pensamiento feminista en el escenario de la calle: *Mujeres creando,* feminismo anarquista boliviano

Rocío Zavala Virreira

Universidad Católica de Lille

Resumen: La ocupación del espacio público por parte del colectivo anarcofeminista boliviano *Mujeres creando*, fundamentalmente en las calles de La Paz, tiene una firma reconocible y reconocida desde 1992: el grafiti. Considerando el grafiti a través de la historia y de características técnicas, intentaremos interrogar este arte visual como lenguaje principal de una voz feminista de repercusiones nacionales e internacionales. A partir de una genealogía del colec-

tivo, su división en 2002 y su actualidad, abordaremos aspectos centrales de su feminismo. Los lugares compartidos entre *Mujeres creando* y el grafiti comprenden la negación anarquista de toda autoridad y, a su vez, la ilegalidad propia del grafiti, como cuestionamiento de las artes oficiales. El proyecto político, de denuncia de opresiones plurales e interseccionales, opera desde un afuera que es del anarquismo, del gra-

fiti, de las mujeres desplazadas por el escenario normativo.

Palabras clave: *Mujeres creando*, María Galindo, Julieta Paredes, feminismo boliviano, anarcofeminismo, grafiti feminista, performances callejeras, interseccionalidad.

Résumé : L'occupation de l'espace public par le collectif anarcho-féministe bolivien, *Mujeres creando*, notamment dans les rues de La Paz, porte une signature reconnaissable et reconnue depuis 1992 : le graffiti. Au travers de l'histoire et des caractéristiques techniques du graffiti cette étude essaiera d'interroger cet art visuel en tant que langage principal d'une voix féministe aux répercussions nationales et internationales. Les contenus de ce féminisme seront

abordés à partir d'une généalogie du collectif, de sa division en 2002 et de son actualité. Les lieux que partagent *Mujeres creando* et le grafiti concernent, à la fois la négation anarchiste de toute autorité et l'illégalité propre du grafiti, comme interpellation des arts officiels. Le projet politique de dénonciation d'oppressions plurielles et intersectionnelles opère depuis un dehors qui appartient à l'anarchisme, au graffiti, aux femmes déplacées par la scène normative.

Mots-clés : *Mujeres creando*, Julieta Paredes, María Galindo, féminisme bolivien, anarcoféminisme, grafiti féministe, performances de rue, interseccionalité.

El lenguaje predominantemente visual de la modernidad —hoy en interconexiones tecnológicas y mediáticas más y más complejas—, tiene, en la cultura urbana contemporánea, un territorio donde tanto la creación como la destrucción de sentidos operan con lo lúdico, lo precario, lo prohibido. Dentro del área iberoamericana, ¿cuál es el lugar de las mujeres en este territorio? Y, claro, ¿de qué mujeres estamos hablando? La cuestión identitaria, crucial en culturas y artes de la autoafirmación y la reivindicación, será abordada a través de un lenguaje de la imagen que nace, construye y sobre todo destruye sentidos en la calle y sin permiso. Será fundamentalmente en las calles de La Paz, Bolivia, donde consideraremos un hacer de mujeres que es, por su repercusión nacional e internacional, el referente mayor del feminismo boliviano contemporáneo, tanto en el campo artístico como en los campos político y teórico.

Las formas de lucha de *Mujeres creando*, libradas desde siempre en los caminos diversos del lenguaje visual, aparecerán en este artículo a través de una aproximación al grafiti y, en asociación con él, las performances callejeras. Una exploración somera de la genealogía del colectivo, en eco con la obra reciente, pretende abrir interrogaciones sobre el grafiti como lugar de producción y mediación de imágenes dentro de un proyecto político. Considerando la división del colectivo en 2002, el proyecto político en cuestión será el del grupo que conserva hoy el nombre de *Mujeres creando*, por centrarse su obra en las artes visuales. Sin embargo, el enfoque de este estudio es general y explora una genealogía rica en sentidos políticos que siguen resonando en la obra actual. Además, la práctica del grafiti, en alianza con performances callejeras, recorre el hacer estético urbano de *Mujeres creando* antes y después de la división.

Será entonces cuestión de cuerpos, de grafiteras y performers, de puestas en escena de cuerpos, fundamentalmente de mujeres, pero también del cuerpo de las calles y de la ciudad, así como del cuerpo político de este feminismo.

1 - Genealogía

El colectivo anarcofeminista boliviano *Mujeres creando* nace en 1992, en La Paz, con dos protagonistas¹: María Galindo (La Paz, 1964) y Julieta Paredes (La Paz, 1967). Ambas provienen del movimiento estudiantil de izquierda en oposición a las dictaduras militares en Bolivia (cuyo ciclo finalizó en 1982). Tras un exilio de años en Europa, prolongado por estudios de Psicología y Ciencias de la educación en la Universidad Pontificia Salesiana de Roma, regresan ambas a una Bolivia ya en democracia. Es entonces cuando se funda *Mujeres creando*, en reacción crítica a una izquierda cuya perspectiva predominantemente clasista provocó el olvido o la invisibilización de otras categorías de dominación, relativas primero a las mujeres, pero también a otros sujetos diferentes de la norma sexual y/o étnica. Esta crítica hacia izquierdistas que no por ello dejaban de ser machistas, homófobos y/o racistas, tiene lugar en una época de consolidación del modelo neoliberal, iniciado en Bolivia en 1985 mediante una ley de despido masivo de mineros, como símbolo contundente del desmoronamiento de un horizonte encarnado en la lucha de clases bipolar. Asimismo, este nuevo orden político fue leído por este colectivo feminista como una capitulación por parte de la izquierda, la cual, en muchos casos, no dudó en reciclarse dentro de la nueva lógica económica, aplicada por programas pensados desde los organismos internacionales.

Esta oposición feminista, a una izquierda considerada insuficiente, denuncia otras formas de opresión entre las cuales la de género ocupa un lugar preponderante. Julieta Paredes y María Galindo constituyeron, antes del nacimiento del movimiento, una pareja lésbica pública, como parte de su lucha por evidenciar el carácter político de lo privado.

2 - Crítica de género

La palabra “género” que utilizo pertenece a la perspectiva crítica de las categorías binarias: masculino/femenino, como el resultado de una construcción político-cultural; perspectiva que considera la historicidad de tal construcción de normas e identidades de género.

El feminismo de *Mujeres creando* no se basa en la categoría de “género”, más aún, se le opone al considerarlo propio de políticas neoliberales, aplicadas desde estructuras gubernamentales y ONGs. Estas estructuras, calificadas por el colectivo como “tecnocracia de género”, son su blanco permanente. Primero, por considerarlas elitarias. Segundo, por el biologismo que denuncian en las políticas de “equidad de género”, biologismo determinante de una identidad femenina basada solamente en el parámetro sexual, y que en consecuencia habla de un “nosotras, las mujeres” y reivindica derechos de manera generalizante. Tercero, porque consideran que, al no cuestionar otras categorías de dominación, tal visión es incapaz de ir más allá de una limitada inclusión de la mujer en diferentes instancias del poder:

1. Tres son las fundadoras: Julieta Paredes, María Galindo y Mónica Mendoza. Este trabajo solo se refiere a las dos primeras, por su protagonismo indiscutible y por ser autoras (o promotoras en el caso de la obra colectiva), en lucha conjunta o separada, de una obra escrita o audiovisual que ha marcado y sigue marcando el feminismo boliviano.

[...] No somos un movimiento de reivindicaciones de derechos y espacios dentro del sistema y por eso fuimos tan fieras a la hora de cuestionar las cuotas que las mujeres desde los partidos reclamaban. Nos hemos concentrado en el esfuerzo inconcluso de analizar las formas de opresión y opresión que pesan sobre nuestra sociedad, entendiendo que aquello que determina la subordinación de las mujeres no puede ser visto parcialmente sin tocar los privilegios de raza, edad, opción sexual, como si todas las mujeres tuviéramos intereses comunes basados en la biología de nuestro cuerpo².

La mediatización de *Mujeres creando* en los años 1990 estuvo fuertemente marcada por la pareja lésbica, Julieta y María. Ellas se separaron en 1998, pero sus puestas en escena como pareja, dentro de performances o de apariciones televisivas, fueron lo que más interpeló a la sociedad boliviana. La imagen pública de ambas activistas constituía una concentración de transgresiones de normas sociales, no solo de categorización sexual sino también de clase y de raza: María pertenece a la clase media alta “blanca”, Julieta es indígena aymara, proveniente de familias emigradas a la ciudad, generalmente para integrarse a una economía de trabajo subalterno. Su aparición como feministas en la plaza pública, y muy tempranamente en la televisión, constituyó un verdadero choque para la opinión pública, un choque que de entrada fue visual. En la diferencia de color de ojos y de piel, entre otros rasgos étnicos, en una gordura reivindicada por ambas, comenzó a manifestarse una imagen transgresiva en la que el cuerpo iba adquiriendo gran protagonismo.

Así, esta pareja puso en la palestra el entrecruzamiento de diferencias que pueden manifestarse en las mujeres, mediante identidades complejas que se sitúan en la intersección de diversas formas de opresión. La interseccionalidad, dentro de los estudios de género, conceptualizada en 1989 por Kimberlé Crenshaw³, considera al sujeto oprimido en la intersección de normas de sexo, raza y clase, fundamentalmente. En Bolivia, la voz de denuncia de las dominaciones múltiples hacia las mujeres tiene su mayor exponente en Domitila Chungara. Dentro de una posición que nunca se dijo feminista, ella evidenció la inexistencia de un “nosotras, las mujeres” como sujeto histórico, ya en 1975, en el marco de la Tribuna del Año internacional de la mujer, organizada en México por las Naciones Unidas. El pensamiento de estas mujeres, manifestando la pluralidad identitaria del sujeto “mujer”, subraya una complejidad étnica en Bolivia, verticalmente categorizada, que no puede ignorar la interseccionalidad de las relaciones de poder. En este mismo sentido, *Mujeres creando*, sin reclamarse de este término, erigió desde sus orígenes un discurso que impugna una norma social cargada de sexismo, clasismo, racismo y también gordofobia.

Para Julieta Paredes la “tecnocracia de género” solo considera la dominación del hombre hacia la mujer y olvida la dominación del hombre hacia el hombre o de la mujer hacia la mujer bajo parámetros relativos a clase y raza. Habla igualmente de la mujer dentro del patriarcado, a la vez

2. GALINDO, María, “No tenemos línea: somos pura curvas (sic)”, in *Mujeres grafiteando más* [creación colectiva], La Paz, 2009, pág. 12.

3. Kimberlé Crenshaw, feminista afroamericana, difundió el término a partir de su artículo: CRENSHAW, Kimberle “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics”, *Revista University of Chicago Legal Forum*, 1989, págs. 139-167. 5 de abril de 2012. chicagounbound.uchicago.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1052&context=uclf.

como oprimida y como opresora⁴, contradiciendo así el biologismo de una fuerte corriente feminista no solo en Iberoamérica.

En el mismo sentido, María Galindo dice:

Mujeres creando no habla de la mujer, habla de las mujeres en plural. Nos interesa articular, dentro de nuestro análisis feminista de la sociedad, las diversidades de edad, de clase, de cultura, de opción sexual, y, también, las diversidades existenciales, como ser las mujeres divorciadas, las solteras, las madres solteras [...]. Mientras no desmontemos el conjunto de opresiones que recaen sobre las mujeres estamos encubriendo nuevas hegemonías y nuevos privilegios de un sector y de la élite⁵.

En efecto, *Mujeres creando* no es un movimiento lésbico: reúne también a mujeres heterosexuales casadas o solteras, bisexuales, etc. Sin embargo, el protagonismo de la pareja fundadora dejó huella en cierto imaginario social homofóbico que puede manifestarse con miedo y rechazo hacia el conjunto de ellas.

El colectivo anarcofeminista está dividido desde el año 2002 por discrepancias políticas⁶. No será este el lugar de cotejar los caminos divergentes y desde entonces irreconciliables que tomó cada una. A partir de la separación del colectivo, este artículo se refiere exclusivamente a la obra de María Galindo, debido a que su activismo es prácticamente inseparable de las artes visuales. El terreno de Julieta Paredes es, principalmente, la poesía y la música; además de sus publicaciones, su potente lenguaje poético está presente en numerosos grafitis de *Mujeres creando*, hoy recuperados por la memoria fotográfica en diversos medios. Galindo conservó el nombre de *Mujeres creando* y Paredes tomó el de *Comunidad Mujeres creando*. Este artículo habla de *Mujeres creando* y puede referirse a ambas protagonistas y a una obra individual o conjunta anterior al 2002, o a referencias posteriores pero relativas a este periodo. Los conceptos de Julieta Paredes que utilizamos para tratar cuestiones posteriores a 2002 se aplican a la visión anarcofeminista y a la estrategia creativa —particularmente grafitera— que nació con ambas. Finalmente, la redacción de grafitis fue y sigue siendo producto de una reflexión de grupo y puede pertenecer a cualquiera de las miembros del colectivo.

4. PAREDES, Julieta, “Para que el sol vuelva a calentar”, in *No pudieron con nosotras: el desafío del feminismo autónomo de Mujeres creando*, Elizabeth Monasterios (ed.), La Paz, University of Pittsburgh/Plural, págs. 80-81.

5. MESA, Carlos, *De cerca: Julieta Paredes y María Galindo*, [en línea], Biblioteca virtual de Carlos D. Mesa, programa televisivo de entrevistas, La Paz, 29 de marzo 1998. 06.07.2020 www.bibliotecavirtualcarlosdmesa.com/videography/video/116

6. Cf. PAREDES, Julieta, “Entrevista a Julieta Paredes de Comunidad Mujeres Creando”, *Blog Difonent i Combatent*, 20 de enero 2009. 11.07.2020 araniclara.blogspot.com/2009/01/entrevista-julieta-paredes-de-comunidad.html

3 - "Lucha ama a victoria"

Como punto radical, en términos de la raíz del movimiento, encontramos la idea de usurpación o secuestro. Primeramente: usurpación de la voz de las mujeres. Dice Paredes en 1999: "Las mujeres hemos parecido «las muditas» de la sociedad con el debido respeto de las personas con esta discapacidad. Se ha estado hablando por nosotras, cuando nosotras hemos estado expresándonos, en todo y a través de todo lenguaje conocido o creado"⁷. Aseveración, no de una ausencia de voz, sino de su negación en la historia.

Dice Galindo en 2016: "Las mujeres no sólo estamos secuestradas de nuestra palabra, sino también estamos secuestradas de la imagen de nosotras mismas. Necesitamos históricamente mirarnos en los ojos de otra mujer"⁸. La idea de secuestro se aplicará también a la representación visual de las mujeres como autoras de sí mismas a través de un lenguaje que, para Galindo, supera al lenguaje escrito en potencialidades de activismo por llegar a un público más numeroso. Ello conduce a la idea del arte, considerado también como objeto de secuestro por parte de un poder excluyente, en cuanto al canon, a una autoridad filosófica que jerarquiza a los actores del arte mediante instituciones oficiales⁹.

A partir de esta constatación, se plantea recuperar los lenguajes usurpados por la voz falocrática. Tal es la perspectiva de este movimiento social con contornos políticos definidos.

4 - "Ni Dios, ni amo, ni marido, ni partido"¹⁰

La tendencia anarquista de *Mujeres creando* fue dicha, escrita, grafitada desde el comienzo: rechazar toda autoridad y toda mediación de la misma, reivindicar la autonomía radical rechazando toda inclusión en espacios de dominación. Ello ha dado lugar a un denso trabajo político y estético sobre el concepto del "afuera". Asimismo, junto a la raíz libertaria, aparece la estrategia de lucha: ante el agotamiento del lenguaje de la izquierda y de los movimientos sociales emergentes en la época neoliberal, surge la alternativa hacia formas de expresión renovadoras, anticonformistas, más libres. Creatividad, manifiesta en la firma del colectivo mediante el grafiti. Este estudio se refiere a grafitis y performances callejeras, subrayando que no son los únicos lenguajes de *Mujeres creando*, sobre todo hablando de una actualidad (posterior a la separación del colectivo) de mediatización creciente y que plantea interrogaciones diferentes sobre sus lugares de expresión.

7. PAREDES, Julieta, "Mirando al signo", in *Piel, pan y sangre*, GALINDO, María y PAREDES, Julieta La Paz, *Mujeres creando*, 1999, pág. 33.

8. P.A.C.A. Programa de ações culturais autônomas, *13 horas de Rebelión, uma proposição de María Galindo (Mujeres Creando)*, [en línea], Casa de Povo, San Pablo, Brasil, 28 de enero de 2016. 02.11.2018 vimeo.com/160032271

9. Cf., VARGAS, Miguel, "María y la construcción de lenguajes para desear y soñar", La Paz, *La Razón, Tendencias*, 14.04.2019, pág. c6.

10. "#mujeres creando", *Tumgir*: 07.04.2020, www.tumgir.com/tag/mujeres-creando.

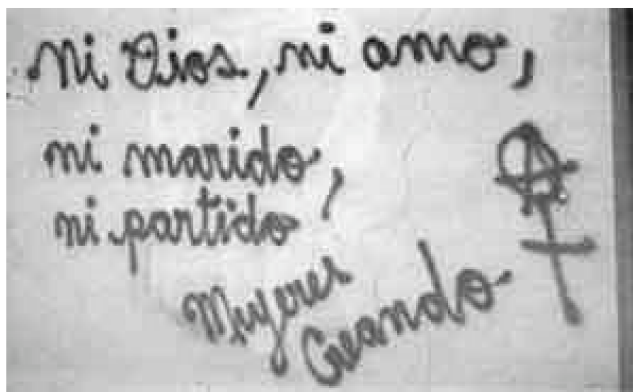


Figura 1. — Graffiti: “Ni Dios, ni amo, ni marido, ni partido”.

Podemos leer en “Mujeres creando” una respuesta al internacional y oficial “Hombres trabajando”, presencia, escrita en masculino, de los actores de la sociedad, de los constructores de la ciudad.

Paredes explica la opción de los grafitis:

Hemos visto bastante sordera, bastante cinismo, bastante prepotencia, manipulación, hemos visto la poca participación efectiva por parte del pueblo, de la sociedad civil [...]. Entonces hemos empezado a hacer grafitis bastante provocativos, pero utilizando fundamentalmente la ironía, la poesía, formas estéticas diferentes¹¹.

Aparece así la huella primera de esa presencia, entendida como contrapresencia; firma al pie de frases inscritas ilícitamente en las paredes de La Paz, principalmente.

5 - Graffiti: ajenidad y transgresión

Graver son nom, son amour, une date sur le mur d'un édifice, ce vandalisme ne s'expliquerait pas par le seul besoin de destruction. J'y vois plutôt l'instinct de survie de tous ceux qui ne peuvent dresser pyramides et cathédrales pour laisser leur nom à la postérité.

BRASSAÏ, *Graffiti*, 1961.

Si bien el graffiti puede ser tan antiguo como la humanidad, su estudio en el presente trabajo —como contracultura que emergió en Estados Unidos en los años 1970— recobra igualmente conceptos de mediados del siglo XX, en torno a la obra fotográfica de Brassai¹³, *Graffiti* (1961). Porque considerar ese graffiti, llamado “vernáculo”, a través de la mirada vanguardista del fotógrafo es

11. MESA, Carlos, *De cerca: Julieta Paredes y María Galindo*, [en línea], *op. cit.*

13. La inmensa obra fotográfica de Brassai (1899-1984) fue objeto de una exposición en el MOMA de Nueva York en 1956. El libro *Graffiti* se publicó en París en 1961.

considerar un interés moderno por esas huellas, entonces anónimas, de la inscripción rápida —un nombre, un símbolo—, del dibujo al vuelo en las paredes de las calles, que nadie veía al pasar. La búsqueda de una belleza “natural” y popular, que animaba las deambulaciones nocturnas de artistas e intelectuales, dice mucho del grafiti contemporáneo. Popular e instintivo, el grafiti conlleva una pulsión de supervivencia, frecuentemente desde lugares estigmatizados por su mala fama. El interés de *Graffiti* por estas inscripciones anónimas urbanas, ignoradas o despreciadas, habla igualmente de la interpelación de un canon que entonces circunscribía la expresión artística a la esfera autorizada. Son consideraciones que enfocan los lugares de la estigmatización y sus potencialidades expresivas. En el contexto que nos ocupa, señalan otro lugar más desautorizado aun: el grafiti de mujeres¹⁴.

Un recorrido por la documentación consultada da lugar al siguiente inventario, nada exhaustivo y en desorden, sobre el universo del grafiti. Muchos de estos lugares o conceptos —sino la mayoría— han sido históricamente prohibidos o restringidos para las mujeres:

noche, existencia en la ciudad, inscripción en el debate público, barrios suburbanos, errancia callejera, vandalismo, firma, marca personal, presencia en los muros como símbolo de construcción humana, ilegalidad, espontaneidad, arte popular, presencia alternativa, necesidad de reapropiación de lo urbano, soporte libre de expresión cuando no hay otro, inclinación por lo prohibido, placer del riesgo.

El surgimiento del grafiti contemporáneo concierne una forma de expresión autónoma, con características que lo distinguen de toda inscripción ilícita anónima en el espacio público. Es ante todo firma estilizada, generalmente un seudónimo, que se apropia ilegalmente del espacio público callejero; afirmación de un “yo” o de una identidad colectiva que se posiciona en las paredes de la ciudad como nombre de autor/a. Es el fenómeno que apareció en Filadelfia a fines de 1960 y que estalló como subcultura en los años 1970 en Nueva York. En el contexto de la práctica pandillera de demarcación de territorio surgió una iniciativa alternativa de jóvenes no pandilleros que se pusieron a inscribir su huella, pero con fines expresivos. La historiadora de arte Anna Waclawek define los orígenes del grafiti contemporáneo dentro de ese contexto alternativo¹⁵. Igualmente significativo es su siguiente análisis genealógico:

Sin embargo, la emergencia de esta subcultura está en relación, ante todo con la omnipresencia de la cultura de consumo. El hecho de introducir ilegalmente los tags¹⁶ en el espacio público sirve para expresar muchas ideas. Primero, implica el deseo de formar parte de la cultura visual de una ciudad, la cual, teóricamente abierta a todos, se revela selectiva en la práctica. Esto perturba inmediatamente la lógica comercial fundada en la promoción del nombre, puesto que los actores del

14. Para Anna Waclawek el grafiti centrado en la firma como autoafirmación es generalmente una práctica de jóvenes de sexo masculino. En cambio, el llamado Street art cuenta con artistas hombres no tan jóvenes y numerosas mujeres. Cf. WACLAWEK, Anna, *Street art et graffiti*, Paris, Thames & Hudson, 2012, pág. 30.

15. WACLAWEK, Anna, *op. cit.*, pág. 43.

16. El tag y el grafiti no son lo mismo. El grafiti llamado contemporáneo, que surge en los años 1970, tiene una diversidad de prácticas sin interés para este estudio. El tag consiste únicamente en una firma estilizada y generalmente codificada: la quintaesencia del grafiti y su origen histórico. El grafiti se centra en la firma estilizada, pero puede contener texto, símbolos o ilustración.

graffiti introducen en el paisaje urbano nombres desconocidos y no autorizados a figurar en dicho paisaje, utilizando para este acto subversivo un lenguaje ya existente¹⁷.

El anarquismo irriga, en *Mujeres creando*, el cuestionamiento de la propiedad privada a través de la ocupación pictórica de la pared ajena. Igualmente, las prácticas mercantiles que cosifican, sobre todo el cuerpo de la mujer, están siendo transgresivamente despojadas de su espacio autorizado por frases que hablan también de cuerpos libres y a contracorriente.

Retomando la caracterización de Waclawek: el graffiti es un movimiento artístico lanzado ante todo por jóvenes; crece y sigue desarrollándose de forma ilegal; y tiene por sujeto una firma¹⁸. El graffiti de *Mujeres creando* se compone de una frase y de su firma, generalmente no contiene ilustración. El único símbolo sería el del anarcofeminismo como parte de la firma. El colectivo suele hablar de grafiteadas, es decir de una mezcla de graffiti y pintada, asociación de la firma (colectiva) y el texto político feminista. En este sentido se puede considerar la categoría de graffiti textual o de protesta.

Aquí cabe hacer dos diferencias básicas entre graffiti y Street art (también llamado pos-graffiti) relativas al presente objeto de estudio: la primera, ligada a la multiplicidad de técnicas gráficas del Street art —preparadas eventualmente en talleres, como el stencil. La segunda corresponde a una preocupación estética específica del Street art, que no tiene el graffiti, de hacer dialogar la obra con el paisaje urbano. El lugar escogido por el Street artista dará sentido a su obra¹⁹. El primer aspecto material distingue el trabajo de *Mujeres creando* dentro del graffiti, por ejecutarse mayormente en el lugar, con spray y eventualmente un pincel como únicos materiales. Cuando las grafiteadas forman parte de performances podemos hablar de una migración hacia el Street art por la preparación previa del graffiti en soportes que dialogarán temática y/o estéticamente con la performance. La segunda diferencia, propia de Street art, concierne los grafitis que se ejecutan en paredes elegidas en búsqueda de una relación significativa entre el texto y el símbolo institucional del muro elegido. Particularmente en sus acciones, ilegales claro, sobre paredes de entidades estatales: Vicepresidencia del Estado, tribunales de justicia, edificios municipales, etc. O en la obra pintada en la fachada, legalmente atribuida en este caso, del Museo Nacional de arte de La Paz en el marco de una Bienal en 2016; o en los grafitis de su propio centro de autogestión²⁰, adaptando y articulando la obra grafitera a la fotografía o al ambiente, en un diálogo de imágenes que multiplica y potencia los sentidos del texto feminista. Antes de buscar clasificaciones innecesarias, estas caracterizaciones pretenden mostrar la diversidad de esta búsqueda estética a través de su manejo particular del lenguaje visual.

17. Traducción personal del francés de WACLAWEK, Anna, *op. cit.*, pág. 43.

18. *Ibid.* pág. 10.

19. *Ibid.*, pág. 32.

20. Centro La Virgen de los deseos, fundado por el colectivo de María Galindo en La Paz en 2005.

6 - La estratégica política del “afuera”

Ante la multiplicación de opresiones hacia mujeres lesbianas, indígenas o “blancas” no privilegiadas (en el caso de Galindo: privada de sus privilegios de clase o habiéndolos abandonado), la respuesta de *Mujeres creando* es la negación (múltiple también) de todo poder, desde un afuera que se expresa igualmente a niveles simbólicos.

Ninguna lucha contra la opresión la vamos a ganar tomando el té y charlando. La historia de la humanidad nos muestra que las luchas se las gana con las manos, el corazón y la inteligencia, desde la presión de las calles y eso es lo que las *Mujeres creando* hicimos con las grafiteadas en las paredes de nuestras ciudades, las acciones feministas de denuncia y reflexión planteadas en las aceras y de cara a las y los transeúntes²¹.

El muro de la calle, ajeno pero accesible a la mirada general, no tiene mediadores entre el decir feminista y las/los transeúntes. La estrategia del adentro y del afuera en *Mujeres creando*, más allá del anarquismo, visibiliza las exclusiones —en plural— y sus distintos mecanismos.

Quisimos hacer de nuestra respuesta política al patriarcado una práctica de reciprocidades entre nosotras y una contundente irreverencia con lo establecido por los patriarcas de derecha y de izquierda, indígenas y curas, jueces y caudillos, en suma, su orden social y sus valores, y [nos] constituimos en organismos en permanente conflicto con esta sociedad y orgullosas de ser conflictivas, porque solo quien se ha sometido a la muerte y podredumbre del sistema patriarcal... no es conflictiva²².

Primeramente, la relación con el conflicto subraya la agresividad que siempre ha caracterizado el activismo de *Mujeres creando*, una agresividad reivindicada por ser la parte anulada en las mujeres desde la infancia²³. Segundamente, la interseccionalidad que recorre este discurso, antes y después de su división, contesta la opresión no solo de un sujeto masculino, “blanco”, heterosexual, pudiente, etc. Cuando Paredes dice: “Nuestros anhelos y creatividades son anulados por esta función opresora bajo un manto de armonía ficticia²⁴” habla ya de órdenes patriarcales cuya “normalidad” es solo una puesta en escena dentro de todos los escenarios oficiales de la vida pública y privada. Decirse por fuera de esta oficialidad pasará también por puestas en escena en las que los escenarios y los lenguajes constituyen un afuera trabajado política y estéticamente. El grafiti, al ser un arte no oficial, está cuestionando lo oficial.

Otro objeto de cuestionamiento es el término “cultura”, rechazado cuando se emparenta al poder y retomado a partir de la democracia directa de las calles. “No nos interesa colocarnos como artistas, nos vemos y nos comprendemos como agitadoras callejeras y no como artistas”, dice Galindo²⁵.

21. PAREDES, Julieta, “Para que el sol vuelva a calentar”, in MONASTERIOS, Elizabeth, *op. cit.*, págs. 86-87.

22. *Ibid.*, pág. 87-88.

23. Cf. MESA, Carlos, *De cerca: Julieta Paredes y María Galindo*, [en línea], *op. cit.*

24. PAREDES, Julieta, “Para que el sol vuelva a calentar”, in MONASTERIOS, Elizabeth, *op. cit.*, pág. 82.

25. GALINDO, María, “No tenemos línea: somos pura curvas (sic)”, in *Mujeres grafitiando más*, *op. cit.*, pág. 14.



Figura 2. — Graffiti: “La cultura no es para iluminados, es para iluminar²⁶”.

El acceso del trabajo de *Mujeres creando* al espacio museal del arte contemporáneo ha sido temprano, pero actualmente podemos hablar de una gran repercusión —particularmente en torno a María Galindo— en virtud del prestigio de las instituciones y eventos en cuestión: Bienal de Sao Paulo (2014); Bienal Internacional de Arte SIART, La Paz (2016); Documenta 14, Atenas (2017); entre muchas otras en Latinoamérica y en Europa. Este ingreso a una institución que ellas siempre han criticado, e incluso insultado, genera naturalmente una fuerte crítica en Bolivia, primero por instancias del Estado y segundo por el mismo colectivo de Julieta Paredes²⁷. María Galindo explica que su colectivo nunca ha buscado tal acceso y que la aceptación apunta a la autogestión de *Mujeres creando*.

Aquí hay que mencionar, como contraparte de la cuestión de recobro de la palabra usurpada, la creciente mediatización de la voz de Galindo, posibilitada especialmente desde 2007 por la radiodifusora de *Mujeres creando*²⁸, amplificada por las redes sociales. Estos medios implican actualmente otros lugares que ya no dicen ajenidad o ilegalidad, sino propiedad, oficialidad y potencialidades diferentes de ejercer, a su vez, oposición y desvalorización hacia sus detractoras/es. La crítica permanente de tales detractoras/es hacia la agresividad histórica del colectivo, se aplica particularmente hoy a María Galindo dentro de esta contraparte de diferencias cualitativas.

Sin embargo, *Mujeres creando* continúa edificando un discurso político y estético nutrido de elementos que son del universo ilegal, ajeno, estigmatizado del graffiti.

7 - Los cuerpos en escena del sujeto político

Las acciones callejeras del colectivo incluyen escenificación con pintadas conteniendo los grafitis y también performances temáticas en las que los grafitis hacen de hilo conductor. La

26. “Grafitis”, *Mujeres creando*, 20.05.2019 mujerescreando.org/grafitis

27. Cf. PAREDES, Julieta, “Entrevista a Julieta Paredes de Comunidad Mujeres Creando”, *Blog Difonent i Combatent*, op. cit.

28. Radio Deseo FM, La Paz, asociada a ASBORA, Asociación boliviana de radiodifusoras.

interacción entre grafiti y performances callejeras ha sido una constante de *Mujeres creando* desde los inicios. Así, el grafiti deviene en materia constitutiva de una puesta en escena, en cuerpo del lenguaje visual en movimiento junto a otros cuerpos en movimiento y en correspondencia.

“Indias, putas y lesbianas juntas, revueltas y hermanadas”

La cuestión de la prostitución ha sido objeto de estudio y de tratamiento estético en la obra audiovisual y escrita de Galindo, particularmente en un libro en coautoría con Sonia Sánchez (exprostituta argentina): *Ninguna mujer nace para puta* (2007).

El grafiti “Indias, putas y lesbianas juntas, revueltas y hermanadas” (explicitado como metáfora por Galindo) constituye una puesta en escena de estas categorías de análisis en cuanto a sus relaciones con el poder, sobre todo estatal. Tal puesta en escena, primero en el grafiti, actúa en eco con otras imágenes que retoman estas y otras figuras a contracorriente. Su presencia transgresiva opera dentro de lógicas críticas de la identidad normativa. En este sentido, evocaré a Judith Butler quien, mediante sus análisis de las identidades sexuales paródicas, habla de la estructura imitativa del género. El concepto de performatividad propia de la construcción de género, es decir, la puesta en escena del mecanismo cultural patriarcal que fabrica la unidad entre sexo y género, lo que Butler llama la “ficción reguladora de la coherencia heterosexual²⁹”, nos hace pensar en las estrategias performativas de *Mujeres creando*, pero no en sentidos de regulación sino de desregulación.

Indias, como síntesis de violencia del poder colonial legado al poder republicano; palabra exógena por excelencia, portadora de una historia de explotación, aculturación, que asimila en su figura una serie de identidades socioculturales, mayormente mestizas y que se refiere en la ciudad, fundamentalmente, a la chola³⁰, como tipo de mujer de sectores populares, socialmente desvalorizada. Putas, como categoría de análisis de control y normativización estatal exacerbados hacia el cuerpo de la mujer. Lesbianas: figura de disfunción social por la ruptura de la “coherencia heterosexual” y la negación o problematización de la maternidad, valor supremo de la familia patriarcal.

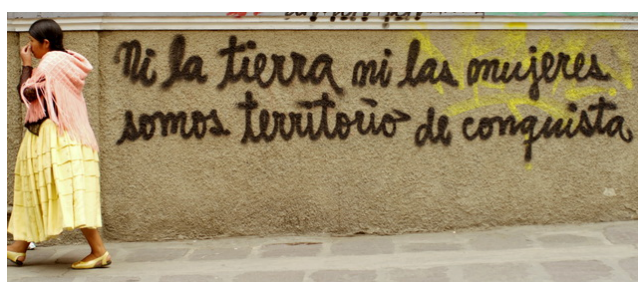


Figura 3. — Grafiti: “Ni la tierra ni las mujeres somos territorio de conquista³¹”.

29. “La idea de que habría una identidad de género original o primaria es a menudo objeto de parodia en las prácticas drag o en el travestismo [...]. Si el *drag* produce una imagen unificada de la «mujer» [...], él revela también todos los diferentes aspectos de la experiencia de género que son artificialmente naturalizadas en una unidad a través de la ficción reguladora de la coherencia heterosexual. Al imitar el género, el drag revela implícitamente la estructura imitativa del género mismo, así como de su contingencia”. Traducción personal de: BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre* (1990), Paris, La Découverte, 2005, pág. 261.

30. Mujer mestiza, de origen indígena aymara o quechua, urbanizada pero en relación con el mundo rural, indígena. Son los códigos lingüísticos (bilingüe o trilingüe) y vestimentarios los que más la distinguen.

La visibilización de identidades estigmatizadas por un orden que las oprime mediante el desprecio o la exclusión, transgrede dicho orden mediante una presencia pública que desafía tal desprecio. La alianza reivindicativa de identidades diferentes y su correspondencia expresiva en el grafiti exhibe violencias múltiples de un orden supuestamente inclusivo.

El grafiti, como presencia que dice su subalternidad desde el afuera de los espacios autorizados para la cultura, se carga de crítica feminista con una materialidad provocativamente visible. Pintar una frase es darle cuerpo a su contenido, materialidad en exposición abierta y vulnerable. La corporeidad pintada de la idea feminista crea un contacto visual que, por efímero, no es menos físico; un contacto distinto del de los lectores de una publicación por haber saltado una serie de mediaciones culturales. Por otra parte, la corporeidad del grafiti aparece en su trazo, portador y revelador del gesto de la grafitera, de su cuerpo en movimiento, de su destreza en el manejo del spray, eventualmente de una interrupción (la policía, vecinos en contra, peligros del mundo nocturno, condiciones meteorológicas adversas, etc.); trazo portador también de prisas, dudas o miedos por los riesgos propios de esta práctica, lo cual —según ellas/os— forma parte del gusto y la excitación por el peligro. El cuerpo gráfico con el que se presenta el grafiti a la exposición pública es esencialmente vulnerable y perecedero, blanco de ataques y desfiguración, está condenado a la desaparición.

Esta materialidad puede migrar, para presentarse en el cuerpo de la voz alzada nuevamente en la plaza pública. Porque las performances callejeras del colectivo, a menudo frente a instituciones del Estado o de la Iglesia, pueden contar con el grafiti, que también se dice y se grita. Galindo, estila abrir y cerrar sus tomas de palabra con uno o varios grafitis dichos o vociferados.

En cuanto a la materialidad de la ciudad, son las paredes —según muchas/os autoras/es— parte misma del grafiti, por las particularidades únicas y prácticamente irrepetibles de su cuerpo, de la textura de su piel y de su contexto urbanístico. No está ausente aquí el parámetro de clase, pues raramente se tratará de paredes de barrios privilegiados, por su mayor vigilancia, protección y alumbrado público. Históricamente son los lugares abandonados, transitorios, estaciones de trenes, a menudo abrigo de marginales y marginadas/os sociales, los lugares de la práctica del grafiti y del Street art, como una prolongación de la expresión desvalorizada. Esta “marca en la piel de la ciudad”, como dice Ana Rebeca Prada, participa del debate sociopolítico cotidiano que atañe a las mujeres, generalmente como denuncia de violencias de género diversas:

[...] Más allá de las disidencias que *Mujeres creando* haya podido generar, de los rechazos o incluso condenas que haya podido suscitar, está el impacto simbólico.[...] La marca en la piel de la ciudad no es la pintura que muchas veces vienen y borran los funcionarios municipales o los enemigos del grafiti feminista. La marca en la piel de la ciudad es aquello que queda vivo y hablando después que la acción se ha desvanecido, el grafiti ha sido borrado [...]. Lo que queda vivo porque se ha tocado las heridas más profundas, las injusticias más cobardes, las violencias más intolerables³².

31 . “#mujeres creando”, *Tumgir*. 07.04.2020 www.tumgir.com/tag/mujeres-creando

32 . PRADA, Ana Rebeca, “Nuestros sueños son sus pesadillas”, in MONASTERIOS, Elizabeth, *op. cit.*, pág. 123.

Pero las calles, dentro de la conceptualización de María Galindo, serán algo más que la contraparte urbana de la institucionalidad. En este sentido los rasgos de la ciudad de La Paz, epicentro del colectivo, son significativos, naturalmente como capital política y administrativa de Bolivia que concentra manifestaciones de índole nacional. Pero, particularmente, por una configuración urbanística y sociocultural de potente expresión popular —chola, en términos andinos— cuyo hacer en las calles se sobrepone a menudo a la reglamentación municipal, sobre todo a partir de polos de comercio informal con gran presencia femenina. Socioeconómicamente heterogéneos, no necesariamente periféricos, estos espacios populares —asociados al mundo indígena— se hallan subalternizados por una mirada racista dominante. A partir de estos espacios desvalorizados se teje un discurso que evidencia debilidades, ausencias, contradicciones institucionales del Estado. Así, emparentado con el lenguaje popular e ilegal del grafiti, la ciudad encarnaría, en sus conglomerados populares, “un tejido social paraestatal, antiestatal³³”, “una idea desestructurante del sistema³⁴”. Mostrar las disfunciones del Estado, mediante los grafitis, los cuerpos despreciados, desde espacios despreciados de la calle, constituye la materia de su sujeto político.

Yo tengo un sujeto en mente, que prefiero explicarlo en términos de una metáfora: indias, putas y lesbianas juntas, revueltas y hermanadas. Estoy planteando un sujeto donde lo insólito, lo indigesto, lo inquietante, lo subversivo es la conexión entre una y otra y no la identidad, donde lo inquietante son las relaciones que este sujeto implica³⁵.

Tal sujeto político no implicaría la voz de una identidad colectiva, sino una puesta en escena política que complejiza la relación oprimida/opresor a partir de un tejido de relacionamientos cohesionado en su estigmatización. Porque la normatividad política y social administra, controla, vigila, la puesta en escena cotidiana, la performatividad de la binaridad sexual (Butler), de la masculinidad dominante, de la no indianidad dominante, de la respetabilidad atribuida a la mujer casada y disminuida a la soltera, de la maternidad dominante, de la delgadez dominante. Al mismo tiempo, ocultando su violenta reprobación entre bambalinas o incluso sin ocultarla, esta normatividad usurpa el escenario político, social, cultural a la no binaridad sexual, a la desacralización del cuerpo masculino, a la pobreza que protesta, a la indianidad rebelde, al rechazo asumido de maternidad, a la soltería asumida, a la gordura asumida, a la demanda de despenalización del aborto. La recuperación de muchos de esos espacios en las figuras performativas articuladas de indias, putas y lesbianas constituye, a fin de cuentas, la recuperación de una escena conminatoria.

Herederó a la vez de una práctica inmemorial, popular e intuitiva, y de una cultura urbana juvenil con ánimos de desmantelamiento y reformulación de la expresión artística, el grafiti de *Mujeres creando* continúa recuperando voces e imágenes de mujeres desde la autoafirmación.

33. GALINDO María, “Un horizonte diferente al de la inclusión”, *Disidencia sexual*, [en línea], entrevista en video, Centro Experimental Oído Salvaje, Quito, 01.03.2014. 07.06.2020 disidenciasexualcuds.wordpress.com/2014/03/01/un-horizonte-diferente-al-de-la-inclusion-entrevista-en-video-con-la-feminista-boliviana-maria-galindo

34. *Ibid.*

35. *Id.*, “No se puede descolonizar sin despatriarcalizar”, [conferencia en línea], Encuentro Descolonizar el museo, MACBA Museo de arte contemporáneo de Barcelona, 27 de noviembre 2014. 02.09.2020 youtu.be/pg8qf9NhcbM

Este trabajo de recobro de lo usurpado se ha traducido en batallas ganadas a través de una presencia, siempre atacada pero indiscutible, en la plaza pública y particularmente en el terreno artístico, tanto en paredes ajenas como en museos. Una presencia en el adentro museal cuyo afuera ideológico se manifiesta en cuerpos diversos y en el cuerpo diverso de la obra. Dentro de una actualidad de mediatización creciente en espacios distintos del grafiti, *Mujeres creando* continúa edificando un discurso político y estético nutrido de elementos que son del universo ilegal, ajeno, estigmatizado del arte urbano. La ciudad y sus paredes —materia constitutiva del grafiti— encarna otro cuerpo más en el que se leen las dominaciones sexuales, clasistas, racistas, entre otras. Es el escenario del sujeto político de *Mujeres creando*, apareciendo en un juego de ecos, de articulación de artes visuales que pone en escena identidades complejas y complejizadas en su articulación. Esta escena performativa de impugnación feminista, con sus identidades indigestas, está evidenciando una muy “digestible” escena oficial, plagada de contradicciones y exclusiones. Las acciones del cuerpo en plural y a contracorriente en el escenario de la calle, son negación del cuerpo rígido, conforme, prisionero, mediante un lenguaje visual, precario y efímero, como otra forma de escapar a la autoridad, gesto grafitero por excelencia.

