

Dossier

Para una práctica plebeya (¿de la performance?): María Galindo y Mujeres Creando

For a plebeian practice (of performance?): María Galindo and Mujeres Creando

Ana Sánchez Acevedo

City University of New York, Estados Unidos de América

ana.sanchez.acevedo@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-9522-2586>

Cuadernos del CILHA núm. 35 1 31
2021

Universidad Nacional de Cuyo
Argentina

Recepción: 30 Junio 2021
Aprobación: 12 Noviembre 2021

Resumen: Gestado a comienzos de los años noventa en La Paz, y con la anarcofeminista María Galindo como una de sus integrantes más visibles públicamente, el movimiento social feminista boliviano Mujeres Creando lleva treinta años manteniendo formas de vida y acción estético-política situadas desde el disenso radical contra el capitalismo neoliberal, patriarcal y colonial. Han creado y sostenido en el tiempo diversos espacios autogestionarios abiertos a la comunidad, redes de apoyo, aulas de alfabetización y autoformación, una emisora de radio y otros lugares para el encuentro, la convivencia, la discusión y la política practicada desde la base, la cotidianidad y la atención a lo concreto. Su actividad se expresa además desde sus inicios en el espacio público urbano, mediante *grafiteadas* en los muros e intervenciones callejeras de distinta índole, que emplean estéticas irreverentes y corporeizadas para politizar desde un escándalo de raigambre y vocación plebeya. Este artículo enfoca esas manifestaciones en su dimensión *ethopoiética*, en tanto comportan una determinada estética de la existencia, enfatizando las zonas conflictivas que las colocan a contrapelo de las aproximaciones desde los lugares de enunciación de la academia.

Palabras clave: Feminismo, Descolonización, Agitación callejera, Espacio público, Mujeres Creando.

Abstract: The Bolivian feminist social movement Mujeres Creando, founded in the early 1990s in La Paz, with the anarcho-feminist María Galindo as one of its most publicly visible members, has been maintaining forms of life and aesthetic-political action based on a radical dissent against neoliberal, patriarchal and colonial capitalism, for the last thirty years. They have created and sustained over time various self-managed spaces open to the community, support networks, literacy and self-training classes, a radio station, and other places for meeting, coexistence, discussion and politics practiced from the grassroots, daily life and an attention focused on concrete issues. Its activity is also expressed, from its beginnings, within the urban public space, through *grafiteadas* on walls and street interventions of different kinds, which use irreverent and embodied aesthetics to politicize with a scandal of plebeian roots and vocation. This paper focuses on the *ethopoietic* dimension of these manifestations, insofar as they involve a certain aesthetics of existence, by emphasizing the conflictive zones that place them at odds with the approaches from the places of enunciation of academia.

Keywords: Feminism, Decolonization, Street agitation, Public space, Mujeres Creando.

Articulando consignas como “No se puede descolonizar sin despatriarcalizar” o “No quiero ser reina, no quiero ser magnífica, quiero ser libre y plebeya”^[1], el movimiento social feminista boliviano Mujeres Creando lleva tres decenios sosteniendo formas de vida y acción estético-política posicionadas desde un férreo disenso contra el capitalismo neoliberal, patriarcal y colonial^[2], incluyendo entre los objetivos de su crítica sistémica a las izquierdas hegemónicas del país. Gestado a principios de los años noventa en La Paz, y con la anarcofeminista María Galindo como una de sus integrantes más visibles públicamente, Mujeres Creando rechaza las categorías cerradas y de base identitaria, oponiéndose a las militancias tradicionales y a las capturas institucionales. Han construido diversos espacios autónomos y autogestionarios abiertos a la comunidad, incluyendo aulas de alfabetización y autoformación, guarderías, una emisora de radio y otros lugares para el encuentro, el apoyo mutuo, la convivencia y la discusión, prolongados recientemente en una iniciativa asamblearia más extensa, el Parlamento de las Mujeres^[3]. Su actividad se viene expresando también desde sus inicios en el espacio público urbano, como desobediencia, protesta y puesta en funcionamiento de una (anti)pedagogía excéntrica y popular, mediante grafiteadas —término acuñado por el movimiento, en el intersticio entre la pintada y el grafiti— e intervenciones callejeras de distinta índole, que emplean estéticas irreverentes, provocadoras y corporeizadas para politizar desde un escándalo de raigambre y vocación plebeya.

Este texto se aproxima a esas manifestaciones para colocar el foco de atención en su dimensión *ethopoietica*: es decir, en tanto comportan una estética de la existencia, un tipo de conocimiento vivido, ético y político, de sí y del mundo; un saber encarnado que se revela como una vida otra, “por su forma visible, por su práctica constante y su existencia inmediata” (Foucault, 2010, p. 310) pública y desafiante, que dice lo que vive y vive lo que dice (Sloterdijk, 2003, p. 176) y en esa medida se confronta contra los modos de vida subsumidos en el horizonte de la axiomática neoliberal (Sztulwark, 2019, p. 38). Ese horizonte, que las vidas otras de Mujeres Creando desafían, implica simultáneamente un marco histórico y socioeconómico de dominación, unos tipos de racionalidad, de gubernamentalidad y de ethos —actitudes y maneras de obrar— mediante los que el neoliberalismo materializa su “dinámica contractual que mixtura formas de servidumbre y conflictividad” (Gago, 2014, p. 23) involucrando no solo unas imposiciones “desde arriba”, sino una mutación en las artes de gobierno y los procesos de subjetivación “desde abajo”, desplegados en los saberes y modos de vivir cotidianos. Desplegados, asimismo, en la discursividad académica en la que arraigan tanto el lugar de enunciación como los marcos teóricos que sostienen esta misma

aproximación, y que son parte señalada de la impugnación que Mujeres Creando realiza respecto de la (re)producción institucional de redes jerárquicas de conocimiento-poder. Es, por tanto, en esta zona de conflicto en la que se sitúa en última instancia el eje de tensiones sobre el que este texto trata de operar.

Feminismo de impuras

El impulso inicial que hace arrancar Mujeres Creando, según lo han contado ellas en ocasiones y publicaciones diversas, surge sobre todo a partir del encuentro y el empuje de tres mujeres, a las que después se irán uniendo otras de manera permanente o transitoria. Primero, Julieta Paredes y María Galindo, que en aquel momento eran pareja y habían regresado a Bolivia en 1990 desde Italia —“a donde fueron exiliadas, aunque sin ese rótulo: [...] un exilio sexual, humano y político” (Mujeres Creando, 2005, p. 36)— llegan de vuelta con el propósito de construir un espacio de mujeres. Poco después se les une Mónica Mendoza, con quien habían entablado contacto en una asamblea universitaria en la que se hizo patente que compartían convicciones y propósitos como para comenzar esta tarea juntas (p. 37). Las tres habían participado anteriormente en entornos militantes de izquierda mixtos, que después de esas experiencias ven inviables para un feminismo que intuyen como lo estructural en todo proyecto que se quiera a sí mismo realmente decolonial y anti-neoliberal. En marzo de 1992 nació el movimiento “deliberadamente, como una acción consciente para recuperar el espacio público que el sistema patriarcal vetó para las mujeres” (p. 37).

En un periodo de auge de las políticas neoliberales en Bolivia, durante la presidencia de Jaime Paz Zamora (1989-1993) y continuado con los gobiernos siguientes —bajo los mandatos de Gonzalo Sánchez de Lozada (1993-1997 y 2002-2003) y del previamente dictador Hugo Banzer Suárez, en el poder como presidente de facto entre 1971 y 1978, y después mediante elecciones entre 1997 y 2001—, Mujeres Creando emprende sus actividades orientándolas sobre todo a la crítica y la acción directa respecto de los impactos sociales y económicos de esas políticas en las clases populares y especialmente en las mujeres. Tomarán como raíces de sus prácticas y propuestas elementos eclécticos, desde los saberes sobre el trabajo y las estructuras económicas adquiridos en sus trayectorias militantes previas, a componentes del katarismo autóctono y de un anarquismo del que señalan no haber aprendido a través de los libros, sino “de la práctica concreta de abuelas y abuelos anarquistas bolivianos, gente más popular, más autodidacta” (Mujeres Creando, 2005, p. 39). Pondrán asimismo el acento, desde el principio, en la compaginación horizontal del trabajo manual, intelectual y creativo entendidos como interdependientes, y en una heterogeneidad que conciben como opuesta a las dinámicas patriarcales, permeable a las dudas y a las

contradicciones, no empeñada en eliminar las discordancias ni jerarquizarlas, sino en asumirlas como parte del movimiento. Poco a poco se van vinculando de este modo con otras luchas y mujeres, pasen o no a integrar en sí Mujeres Creando, que en general ha tendido a mantenerse como una comunidad pequeña en su núcleo, si bien ampliamente interconectada por redes solidarias y “alianzas insólitas” (p. 148), en una suerte de entramado de movimientos e iniciativas cooperativas. Hacia 2002, el grupo atraviesa una crisis interna, de la que resulta la separación de Julieta Paredes del movimiento, generando una escisión de la que sale otro grupo, Mujeres Creando Comunidad. Por lo que atañe a la reflexión que nos ocupa, es la línea que incluye a Galindo y que conserva el nombre original hasta la fecha la que ocupa el foco en estas páginas^[4].

El rechazo a los populismos de izquierda, su androcentrismo y verticalismo, ha sido otra de las premisas del quehacer cotidiano, las luchas concretas y la construcción de pensamiento de Mujeres Creando. Cuando una rama de esos populismos pasa a ocupar una posición hegemónica en el país, de la mano de los gobiernos del Movimiento al Socialismo (MAS) y el liderazgo de Evo Morales, estos se convierten también en objetivo recurrente de las acciones críticas del movimiento; tanto mediante el apoyo a movilizaciones arraigadas en conflictos concretos, como especialmente en la articulación de cuestiones que atañen a la violencia estructural ejercida contra las mujeres (el aborto, la prostitución, la desigualdad económica o el espacio a ocupar en las políticas institucionales, entre otras dimensiones) y a las propias tesis y praxis sobre la descolonización o las identidades culturales implicadas en el masismo. Por una parte, se problematiza desde Mujeres Creando un modelo decolonial que interpelaría a las relaciones colonizador-colonizado desde una tesis amor-odio propia de estructuras de colonización distintas de la boliviana, mientras que en Bolivia —y más ampliamente en Latinoamérica— esas relaciones estarían atravesadas históricamente por alianzas patriarcales, “el colonizado es hijo bastardo del colonizador” y las sociedades son “bastardas” (Galindo, 2011), con lo que no se puede descolonizar sin asumir las implicaciones de esa dimensión; es decir, sin despatriarcalizar (Galindo, 2013). Por otra parte, se cuestiona asimismo aquello que la fórmula descolonizadora dominante construye simplista y maniqueamente a partir de “una supuesta entidad cultural no colonizada originaria indígena y rural, versus una entidad cultural urbana blancoide colonizada, como entidades rígidas, puras y separadas” (Galindo, 2011). Las propuestas y prácticas de subjetivación militante de Mujeres Creando adoptan, a la contra de ese planteamiento y de su institucionalización, un ethos que puede calificarse como destituyente respecto de lo identitario. Su feminismo es un “feminismo de impuras”: “Locas, agitadoras, rebeldes, desobedientes, subversivas, brujas, callejeras, grafiteras,

anarquistas, feministas. Lesbianas y heterosexuales; casadas y solteras; estudiantes y oficinistas; indias, chotas, cholos, birlochas y señoritas; viejas y jóvenes; blancas y morenas, somos un tejido de solidaridades; de identidades, de compromisos” (Mujeres Creando, 2005, p. 35).

Oponiéndose además a la “domesticación de los movimientos sociales” (Galindo, 2011) vienen gestionando diversos espacios autónomos abiertos a la comunidad, que son el punto de encuentro de distintas cooperativas y donde radica la política concreta que defienden, con formas de lucha que incluyen el respaldo a procesos ya existentes, las movilizaciones que ellas mismas y las comunidades que la integran van generando y los procesos de más extenso recorrido que alberga físicamente, desde 2005, La Virgen de los Deseos (Ramírez Jara, 2017, p. 8), el bircholet de Mujeres Creando, como reza el rótulo colocado en su puerta: un centro autogestionario llamado así a partir de la mezcla de las palabras “chola”, “chalet” y “birlocha”, esta última un insulto patriarcal, aquí subvertido y apropiado, que se aplica peyorativamente en Bolivia a las mujeres con conductas consideradas normativamente inapropiadas, como las cholos que no visten con el traje de chola tradicional. Esa sede —en continuo proceso de reinención y que ha resistido los embates de la crisis provocada por la pandemia de COVID-19 y sus gestiones nacionales e internacionales— ha contado a lo largo de los años con aulas de alfabetización y autoformación, una guardería feminista (“Mi mamá trabaja”), asesorías legales gratuitas para mujeres (“Mujeres en busca de justicia”) que se han consolidado en el tiempo atendiendo casos de violencia contra la mujer y a víctimas de la usura bancaria (Ramírez Jara, 2017, p. 15); así como un comedor con precios populares para sostener desde la autogestión el resto de los proyectos, un servicio de alojamiento con espacio gratuito reservado para quienes necesiten acogida temporal, una biblioteca y librería, una sala de video, y la Radio Deseo (<http://radiodeseo.com>), que transmite radialmente y por internet durante casi todo el día. Existe también, desde 2014, otra casa autogestionaria feminista hermanada con La Virgen de los Deseos en la ciudad de Santa Cruz de la Sierra, con el nombre Los deseos de la Virgen.

Junto con las grafiteadas que desde 1993 realizan periódicamente en los muros de La Paz, las acciones de Mujeres Creando que con más recurrencia han captado la atención de los investigadores, y junto con ello la aplicación de categorías artísticas, han sido aquellas que, además de implicar la participación de corporalidades en un sentido u otro expuestas, parecen prestarse —por sus características espaciales, temporales y estéticas— a una cierta acotación eventual, conceptual y descriptiva. Es el caso, por ejemplo, de una intervención que realizaron el 13 de agosto de 2003, en colaboración con la líder del sindicato de trabajadoras sexuales de Chile, en el Obelisco de la capital boliviana, ligada a un trabajo mucho más amplio y extendido en el tiempo con organizaciones de mujeres en situación de prostitución. Cuatro hombres desnudos, con las cabezas cubiertas y

los penes previamente pintados de colores, se exhibían a los pies del monumento, poniendo de relieve su aspecto fálico. A continuación, la colaboradora chilena, identificada como “la puta”, medía sus penes y enunciaba públicamente los distintos tamaños, para después pronunciar unas palabras arremetiendo contra la hipocresía social y las “fantasías de macho poderoso” de los clientes prostituyentes^[5].

Otro ejemplo es Virgen Barbie, una acción de 2010 en la que un grupo de cholas lleva en procesión a una mujer blanca vestida como una virgen paródica, “patrona del racismo”, portadora de una corona sobredimensionada y de un manto cubierto con imágenes de princesas Disney, del que cuelgan además múltiples muñecas tipo Barbie. Desde lo alto de un cerro, esta virgen anuncia la abdicación de sus privilegios, le regala a un niño el balón de plástico en forma de mundo que llevaba en las manos y desciende de su altar, descubriendo un cuerpo vendado. Las cholas la despojan de sus vendas, que esconden insultos patriarcales escritos en su cuerpo. La ayudan a borrarlos, para después ataviarla como chola, a lo que ella corresponde lavando los pies de las ahora compañeras de lucha^[6].

Un último ejemplo, yendo atrás cronológicamente y entre los muchos que pueden citarse, fue el protagonizado por Galindo y Paredes como pareja, a fines de los noventa, para visibilizar pública y políticamente su amor lésbico en las calles de La Paz. La acción consistió en dibujar un gran corazón con pintura roja en el suelo de una plaza, sobre el que las dos mujeres se acostaban a continuación, tapadas con sábanas y mantas a modo de cama, exponiéndose a las miradas de los transeúntes: “vulnerables a sus críticas, su morbosidad, sus condenas y sus juicios” y declarando “un amor valiente que construye, que crea, que hace una nueva sociedad” (citado por Taly, 2019, p. 117).

Acercarse a manifestaciones como estas y al entramado mucho más amplio de vivencias y prácticas que es el movimiento Mujeres Creando, desde un contexto académico como el presente, supone — ya se asuma explícitamente o no— la entrada a un espacio problemático de contradicciones, que incluye el interrogante sobre si acaso es posible hacerlo sin reducir la labor y la existencia específicamente heterogénea del movimiento a un mero objeto o caso de estudio, más o menos empaquetado para un consumo intelectual ajeno a sus prácticas. No es necesario elucubrar acerca de lo que respondería a esta interrogación María Galindo, que ya se ha pronunciado en muchas ocasiones al respecto, y lo ha hecho con particular contundencia cuando se ha dado el caso reverso, su aceptación beligerante de invitaciones a intervenir, como integrante de Mujeres Creando, en el marco de instituciones que considera expropiadoras de saberes: museos, espacios artísticos, bienales, festivales, universidades, academias.

“Desde un principio teníamos clara la necesidad de hablar en primera persona y desde nosotras mismas [...]. Por eso nos hemos rehusado a ser interpretadas y traducidas y manoseadas por la academia” (Mujeres Creando, 2005, p. 14), señala Galindo en uno de los prólogos al volumen *La virgen de los deseos*, publicado en colaboración y diálogo con el Colectivo Situaciones, grupo de investigación militante argentino con el que se vinculan dos de los referentes teóricos que atraviesan este análisis: Verónica Gago y Diego Sztulwark. A renglón seguido, Galindo insta a “que los intelectuales y las intelectuales hablen de sí mismos y de sí mismas y reubiquen su propio lugar en este escenario de crisis del neoliberalismo que no admite equilibrios, sino que exige saltos y acrobacias” (14). Este trabajo pretende asumir al menos algunas de las implicaciones de esa petición, comenzando por trazar una distinción entre sus propias dependencias genealógicas en lo conceptual, y las genealogías otras de las que se dota un movimiento social que, efectivamente, se ha construido en el esfuerzo de decirse a sí mismo. Ese esfuerzo se ha articulado, además de en sus acciones y cotidianidades, a través de numerosas publicaciones (libros, revistas, una editorial propia) sembradas en las prácticas concretas, en el deseo y la necesidad de nombrarlas, oponiéndose a que sean nombradas desde su afuera: un empeño político, en definitiva, por construir un lenguaje que acompañe su construcción vital de sentidos sociales; por intervenir en y desde lo discursivo como ámbito fundamental de creación de realidad, pues “No hay lucha sin palabras” (Mujeres Creando, 2005, p. 140).

Entre dos no-lugares de diálogo

Los acercamientos académicos que la actividad de Mujeres Creando ha ido suscitando desde sus inicios han sido abundantes, particularmente durante el último decenio. Esta forma de visibilidad —con mayor o menor grado de asunción, según el caso, de las problemáticas que conlleva— sigue en notable aumento en la actualidad, con una proliferación de publicaciones, investigaciones, e invitaciones a participar en eventos internacionales vinculados con instituciones universitarias y artísticas; estas últimas generalmente asumidas —cuando se aceptan, siempre para al mismo tiempo cuestionarlas, intervenirlas e impugnarlas— por María Galindo. Ella ha tendido claramente a ocupar ese rol señalado respecto de la dimensión pública con proyección exterior del movimiento, que a menudo tiende a identificarse desde afuera con su persona, en una reducción conflictiva, pese a la insistencia de Galindo en la heterogeneidad de las vidas que lo componen y en el hecho de hablar no desde su totalidad sino desde las particularidades con que ella lo habita.

La atención intelectual en incremento —un cierto estar de moda— está sin duda relacionada con el auge de una serie de enclaves hoy prestigiados para una parte hegemónica de la academia norteamericana y europea: las perspectivas feministas y decoloniales, los estudios culturales y de performance, los análisis de movimientos sociales desde enfoques multidisciplinares, entre otros; implicados a su vez en la misma propuesta de dossier que da cabida a este artículo. Aún desde estos marcos teóricamente afines, que en principio deberían incluir una sensibilidad agudizada en cuanto a las lógicas objetualizadoras o subalternizantes, no es inusual que en los trabajos académicos la actividad de Mujeres Creando termine ocupando el lugar de “un caso” que, con mayores o menores precauciones, sirve para ilustrar un planteamiento teórico, lo que finalmente se deriva también de las propias limitaciones que estas dinámicas discursivas y sus formatos sancionados acaban propendiendo a imponer. De ahí que incluso en las publicaciones puntuales que, desde instancias académicas, han incluido intervenciones directas de integrantes del movimiento, afanándose por permitir que las zonas de disputa se expresen como tales, la desconfianza dialógica siga apareciendo en primer plano. Así sucede, con interesantes matices, en el volumen colectivo *No pudieron con nosotras: el desafío del feminismo autónomo de Mujeres Creando* (Monasterios, 2006), editado a partir de la participación de Mujeres Creando en un congreso de la Latin American Studies Association (LASA) en 2003 en Dallas, y concebido desde una vocación manifiesta por asumir estas tensiones ubicándolas en el punto de mira, sin “limar antagonismos ni eliminar desencuentros” (Monasterios, 2006, p. 23). El texto de Galindo que abre el conjunto —tras un prólogo del especialista en subalternidad y testimonio John Beverley y la introducción de la editora, la latinoamericanista postcolonial Elizabeth Monasterios— comienza justamente poniendo en cuestión el papel de su escritura, y las mismas posibilidades de construcción de diálogo, en el marco de ese libro:

Situado entre dos no lugares de diálogo como son: la relación movimiento social-academia y la relación norte-sur, acaso quede atrapado en la mera anécdota, en la mera rutina editorial, atrapado en el currículum de alguna profesora sin poder sus argumentos callejeros desatar ni significar nada, ni abrir ni cerrar debate alguno. Eso, esa posibilidad de estar escribiendo palabras muertas quiero dejarla clara porque me jode. Porque el problema de los no-lugares de diálogo cambia todo el tiempo de disfraces, uno de los cuales también puede ser este pequeño libro (p. 31).

Todo lo anterior incide necesariamente en el encuadramiento teórico conflictuado que se plantea aquí, la manera en que está sugerido en el propio título dubitativo del texto, y las implicaciones de su inserción en un dossier sobre el llamado giro performativo en las teatralidades latinoamericanas contemporáneas. Con Mujeres Creando nos ubicamos en un ámbito que es el de la agitación callejera,

la acción directa y las políticas autónomas, confrontadas a lo institucional. Y lo institucional incluye, como ellas han subrayado en numerosas ocasiones, las categorías “arte”, “teatro”, “performance”, “activismo artístico” o “artivismo”, con las que se viene enmarcando la dimensión estética de sus acciones^[7]. “No somos artistas” (Mujeres Creando, 2005, p. 197), han repetido una y otra vez. Galindo, quien por su particular visibilidad como interlocutora desde el movimiento en los circuitos internacionales es identificada a veces como “intelectual”, “pensadora” o “filósofa”, además de “artista”, insiste también en rechazar estos calificativos, por la reproducción de lógicas de desigualdad, colonialismo y clasismo que implican. “Me presento como cocinera porque me fascina el poder del trabajo manual y porque la condición académica y los saberes académicos están en una crisis profunda, y porque además los otros saberes son despreciados constantemente. [...] Soy “abajista” [...]. Yo voy hacia abajo y que les vaya bonito a quienes van para arriba” (Galindo, 2020a, p. 8). Por motivos semejantes, se rechaza también la noción de “activismo”, en la medida en que remite a una institucionalización y profesionalización de las militancias con tintes neoliberales.

En lo que respecta al ámbito de las aproximaciones desde los estudios culturales y de performance a Latinoamérica, no obstante, la proliferación del interés de la academia y de las instituciones artísticas en manifestaciones políticas que exceden los bordes disciplinarios tradicionales ha dado precisamente lugar al desarrollo de toda una serie de perspectivas y herramientas críticas que tratan de dar cuenta de estas zonas de desborde, sus complejidades y tensiones. La noción de giro performativo abarca en parte esta circunstancia. En palabras de la latinoamericanista Diana Taylor:

El campo de los estudios de performance, producto de los cuestionamientos que convulsionaron la academia a fines de los sesenta, buscó trascender las separaciones disciplinarias entre antropología, teatro, lingüística, sociología y artes visuales enfocándose en el estudio del comportamiento humano, prácticas corporales, actos, rituales, juegos y enunciaciones [...]. En lugar de combinar elementos de dos o más campos intelectuales [...] el campo de los estudios de performance trasciende fronteras disciplinarias para estudiar fenómenos más complejos con lentes metodológicos más flexibles (2011, p. 13).

Sin embargo, a menudo no se delimita con nitidez aquello que atañe a las genealogías propias de estas discursividades teóricas, en su carácter situado y diferencial, respecto de lo que las prácticas estudiadas desde esos marcos se atribuyen a ellas mismas como conocimiento genealógico de sí. Si bien nociones como performance o performatividad —por otra parte, notablemente amplias, difusas y no exentas de “complicaciones prácticas y teóricas tanto por su ubicuidad como por su ambigüedad” (Taylor, 2011, p. 7)— han servido para expandir y complejizar los análisis académicos de

producciones, movimientos o acontecimientos socioculturales con características potencialmente similares a las que se observan en las actividades de Mujeres Creando, su aplicación sigue hablando más de esos análisis (incluido el que aquí se propone), de su historicidad y la de sus campos, que de las genealogías propias de un hacer que específicamente argumenta su rechazo a esas categorías como parte de sus premisas. Por tanto, es en esa medida en la que puntualmente se emplean a lo largo de estas páginas esas nociones: remitiendo a lo que dicen en cuanto al campo académico, algunas de sus dinámicas y espacios de autocritica; no como una marca que pretenda catalogar lo que ya nombran de otros modos para sí María Galindo y Mujeres Creando.

Otro tanto sucede en lo relativo a los estudios teatrales y las nociones de teatralidad con los que dialoga el giro performativo, objeto de este dossier y parte del encuadramiento de este texto. La expansión de la performance como disciplina artística y de los estudios de performance como marco teórico desde los años sesenta, junto con su entrecruzamiento cada vez más usual con las artes escénicas, sus prácticas, líneas de reflexión y lugares de producción, ha ido debilitando y haciendo perder vigencia al establecimiento de separaciones nítidas entre zonas que, con enorme frecuencia, ya no operan de manera autónoma o deslindable. De ello se deriva lo que se ha descrito como “campo expandido” de las teatralidades contemporáneas, usando una expresión que, a partir de las publicaciones de la crítica de arte estadounidense Rosalind Krauss, se popularizó en los años ochenta para las artes plásticas y visuales, e investigadores como José A. Sánchez (Sánchez y Belvis, 2015) o —mediante el término afín de liminalidad— Ileana Diéguez (2014) han retomado para abordar manifestaciones latinoamericanas e hispánicas en esta órbita (Rossi y Sánchez, 2018, p. 9). Si bien a las acciones callejeras de Mujeres Creando se les puede atribuir efectivamente una teatralidad concebida en tanto campo expandido, ello se hace en función de una lógica propia de la discursividad de los estudios teatrales y las artes escénicas, en fricción con el rechazo de ellas a entrar en la categoría “teatro”.

Este conjunto de cuestiones se entrelaza en última instancia dentro de la contraposición que aquí se plantea con el propósito de trazar líneas de indagación alternativas. De un lado estaría la consideración de la estética de la existencia —la vida otra— de Mujeres Creando como base de todas sus acciones: las prácticas cotidianas concretas que ponen en el centro, y no solo los acontecimientos puntuales con los que también se manifiesta su quehacer y que han tendido a privilegiarse como eje de reflexión. Como apunta el Colectivo Situaciones en el prólogo al volumen ya citado, “hacen de sus vidas una invitación muy concreta a un materialismo vital de la existencia que no acepta límites mayores que los de su (nuestro) propio sometimiento” (Mujeres Creando, 2005, p. 19). Del otro lado se

situaría la problematización de su abordaje, y de la politización de ese abordaje, desde una academia y unas artes institucionalizadas que miran a sus afueras en busca de algo que desborda sus lineamientos disciplinarios e institucionales, así como su ethos.

Esta contraposición nos remite a su vez a la cuestión de las distancias conflictivas entre vida y teoría: entre lo que se hace y lo que se dice. Y en ese punto se ubicaría el foco de atención ethopoiético — en términos foucaultianos— que sirve de hilo a esta reflexión, puesto en diálogo con el malestar en la cultura, en la teoría crítica, en la filosofía y en la academia que diagnosticaba Peter Sloterdijk en su *Crítica de la razón cínica* (1983), concibiéndolo como el resultado de un tipo de cinismo contemporáneo. Ese malestar está asimismo en los cimientos de un panorama amplio de revisitaciones del cinismo antiguo —lo que Sloterdijk llama kynismos (p. 175) para distinguirlo como contracara de la razón cínica moderna— que incluye estudios de índole diversa sobre su impronta, prácticas, legado y relevancia contemporánea, especialmente a partir de entrados los años ochenta y hasta la actualidad. Junto con el trabajo de Sloterdijk, el otro hito coetáneo lo marcaría el último curso de Michel Foucault en el Collège de France (1983-1984), publicado con el título *El coraje de la verdad* (2010) y objeto de una atención cada vez más creciente entre los especialistas en su obra.

En *The Cynic Enlightenment* (2010) la investigadora Louisa Shea considera, desde una perspectiva historicista, parte de ese panorama de retornos al cinismo, y en particular las formulaciones de Foucault y Sloterdijk, como manifestaciones de un compromiso por replantear la tarea crítica del pensamiento entendiéndola como una práctica viva, enraizada en el coraje de un ethos encarnado, expuesto y vigilante de sí. Este replanteo quedaría vinculado a la pregunta por cómo debería operar ese criticismo en el presente para no disolverse en la abstracción ni en el escepticismo (Shea, p. 188); un escepticismo que habría sido fundante, precisamente, de la razón cínica moderna que denuncia Sloterdijk como actitud desilusionada e interesada, consecuencia del fracaso de los ideales ilustrados y sus promesas de justicia social (Shea, p. X). Ese cinismo de signo negativo, que para Sloterdijk es clave en el tipo de ethos que prolifera en la academia, se identifica con la acepción más habitual de la palabra en el presente: es un cinismo hipócrita y mendaz, una “falsa conciencia ilustrada” (Sloterdijk, 2003, p. 40), ligada al malestar cultural y a la voluntad individualista de autoconservación. Se lo describe además como un cinismo de cuño señorial, prepotente, integrado, ejercido al servicio del rédito propio. Su contraparte —y su antídoto— estaría en el kynismos o cinismo quínico, vinculado con el cinismo antiguo que encarnaron figuras como Diógenes: una actitud insolente y plebeya, un contrapoder desde abajo, situado en posición de inferioridad, contracultural y arriesgado, desvergonzado y de signo anti-idealista; una vía de compromiso radical entre el pensamiento y la vida, en la

que indaga por su parte Foucault, dentro del marco de sus últimas investigaciones sobre la noción de parresía en la Grecia antigua.

Aunque Foucault estudia a lo largo de varios años, cursos y conferencias, articulaciones históricas diversas del término parresía, se interesa sobre todo por su concepción política y ética —desde Eurípides, Platón, Sócrates o los cínicos, pero también proyectada transhistóricamente— como un decir veraz o un hablar franco concretado en un conjunto de prácticas con cierta dimensión de teatralidad (o, si se prefiere, de performatividad): una “dramática del discurso verdadero” (Foucault, 2009, p. 84) comprometida en el uso de una palabra crítica ejercida en primera persona y públicamente; que expone abiertamente su pensamiento y se expone a ofender, con el riesgo de violencia que ello lleva aparejado. Su criticismo constitutivo puede dirigirse tanto hacia otros como hacia sí mismo, en una situación en la que quien enuncia se encuentra en posición de inferioridad o vulnerabilidad respecto del interlocutor (Foucault, 2004b, p. 44), lo que puede darse tanto en términos de poder individual como de oposición a la mayoría. El cinismo antiguo supone para Foucault un corpus privilegiado de prácticas parrésicas corporeizadas. Implica una estética de la existencia, encarnada y arriesgada. Los cínicos antiguos serían, en este sentido, agentes de una parresía dramatizada bajo formas de exterioridad, inversión, desafío, desvergüenza y adoxia: “la mala reputación, la imagen que uno deja de sí cuando ha sido insultado, despreciado” (Foucault, 2010, p. 273). Encarnan la elección de una vida otra, escandalosa, inquietante, que constituye simultáneamente el reclamo de un mundo otro y la impugnación radical de los “hábitos, maneras de obrar, leyes, organizaciones políticas o convenciones sociales” (p. 293) dominantes.

Esta ethopoiética que Foucault atribuye al cinismo antiguo, y a través de cuya lente propongo en este caso considerar el trabajo y las vidas de Mujeres Creando en relación con el prisma —y con el ethos cínico de signo opuesto, siguiendo a Sloterdijk— de los acercamientos académicos, no tiene pues el objeto de dotar a ese trabajo y a esas vidas de una genealogía que les es ajena, sino de articular uno de los ejes de tensión de la genealogía que atañe a estos acercamientos en sí, concebida en los términos conflictivos que lo genealógico tiene también en su concepción foucaultiana (Foucault, 2004a). Es decir: esta enmarcación teórica no intenta explicar la labor de Mujeres Creando, que queda referida aquí en la medida en que se recogen fragmentos de su propio relato de sí; sino que afecta a la discusión de lo que la atención a esa labor dice de las aproximaciones desde este afuera suyo que es la academia, cuyos hábitos, convenciones, distribuciones disciplinarias y maneras de obrar ellas impugnan —y su vida otra pone en evidencia— por cuanto operan desde una racionalidad neoliberal, patriarcal y colonial.

En cuando a la dimensión que denomino plebeya, empleando una palabra que sí forma parte del repertorio de grafiteadas de Mujeres Creando (“No quiero ser reina, no quiero ser magnífica, quiero ser libre y plebeya”), la operación es semejante a la anterior —aunque no igual, por este uso que ellas sí hacen— en cuanto a lo que implicaría su fundamentación teórica. Por una parte, Sloterdijk y Foucault atribuyen a la actitud del cinismo quínico un carácter plebeyo, sin llegar a definirlo con precisión, pero ligándolo a la irreverencia, al “abajismo”, a la desvergüenza, y a aquello que en definitiva las buenas costumbres sancionadas y los hábitos socialmente normalizados consideran soez, inapropiado, de mal gusto, bajo. Por otra, en una entrevista con el filósofo Jacques Rancière, anterior a sus investigaciones sobre la parresía y publicada con el título “Poderes y estrategias”, Foucault había apuntado a “la plebe” como lo que en el cuerpo social “escapa de algún modo a las relaciones de poder, algo que no es la materia prima más o menos dócil o reacia, sino el movimiento centrífugo, la energía inversa, la escapatoria. [...] lo que responde a todo avance del poder con un movimiento para deshacerse de él” (2019, p. 53).

El propio Rancière ha empleado la misma noción, pero con otros matices, en su concepción particular de lo político como irrupción de lo excluido. De sus indagaciones sobre el mundo obrero francés decimonónico salía su reunión de textos del carpintero Gabriel Gauny, a quien denomina “filósofo plebeyo”. Más tarde, en su conocido volumen *El desacuerdo*, el filósofo remite a una lectura de la secesión de los plebeyos en el Aventino (1996, p. 38) para plantear la instauración violenta de la política como “conflicto acerca de la existencia de un escenario común” (p. 41): la incursión de las partes que no tienen parte, que “no preexisten al conflicto que nombran y en el cual se hacen contar como partes” (p. 41). El politólogo Martin Breugh retoma junto con otras esa línea rancièriana, para trazar una historia no lineal de las rupturas plebeyas, en la que “la plebe” no designa una categoría sociológica ni una identidad, sino el acontecimiento del paso de un estatus sub-político a uno de sujeto político (2007, p. XV).

Por último, Diego Sztulwark, en *La ofensiva sensible: neoliberalismo, populismo y el reverso de lo político* (2019), analiza las movilizaciones sociales surgidas en respuesta a la crisis argentina de 2001 y sus prolongaciones posteriores, denominando “experiencia plebeya” a aquella que no se afirma “en relación con la axiomática del capital” (p. 57), cuya potencia reversa y excesiva se vincula con procesos alternativos al neoliberal (p. 114) y cuyas formas de vida escamotean las coacciones “desde arriba” (p. 124). En este conjunto heterogéneo de planteamientos, sin pretender cerrarlo o reducir una heterogeneidad que precisamente atañe a la misma dimensión de lo plebeyo, arraiga aquí el manejo que se hace de ella.

La práctica plebeya de lo que la academia y las instituciones artísticas abordan —o abordamos— dentro de los parámetros amplios de la performance y la performatividad incumbiría entonces, partiendo de todo lo expuesto, a la historia larga de desobediencias y manifestaciones desobedientes —no únicamente a las acciones callejeras— que compondría el movimiento feminista autónomo Mujeres Creando: sus vidas otras, su palabra franca y arriesgada, su quehacer irreverente, su insolencia, sus usos del cuerpo, y su concepción de la calle como el lugar de lo público, con la que es posible trazar un paralelo respecto de los espacios en los que el cinismo antiguo ponía en escena su parresía. En la calle, en la plaza pública, opuesta a las instituciones artísticas y académicas, es donde pueden suceder realmente las cosas: donde encuentran su asiento las prácticas plebeyas, la interacción conflictiva de las discursividades no es monolítica y la irrupción de lo político es susceptible de darse.

Libres y plebeyas

“El espacio y el escenario de nuestras luchas” —según apunta María Galindo dentro del conjunto de auto-relatos del movimiento del volumen *La virgen de los deseos*— “son las relaciones sociales en todas las direcciones. El espacio y escenario de las relaciones sociales es la calle, es la ropa, es la comida, el cuerpo y la vida. Eso y la relación con ellas es lo que nosotras queremos cambiar” (Mujeres Creando, 2005, p. 147). Ese propósito de cambio despliega su indocilidad mediante acciones no violentas pero que implican una agresividad^[8]: la capacidad de rebelarse con rabia, de nombrar las violencias (p. 233) que el orden hegemónico sostiene y legitima. La lucha así definida resuena con lo que Foucault concebía como núcleo del “combate cínico”: “una agresión explícita, voluntaria y constante que se dirige a la humanidad en general, a la humanidad en su vida real, con el horizonte o el objetivo de cambiarla, cambiarla en su actitud moral (su ethos), pero al mismo tiempo, y por eso mismo, cambiarla en sus hábitos, sus convenciones, sus maneras de vivir” (2010, p. 293).

Junto con una casa comunitaria en el barrio popular paceño de Villa Fátima, en Las Delicias, que forma parte de los momentos inmediatamente anteriores a la inauguración del movimiento como tal en 1992 (Mujeres Creando, 2005, p. 36-37), el primer espacio específico que albergará las actividades de Mujeres Creando durante los noventa será el Centro Cultural Feminista Café Carcajada, inaugurado en julio de 1992. El nombre con el que se decide bautizar este lugar apunta a uno de los componentes que repetidamente aparecen en el horizonte de esta ethopoiética, y que también resuena con el paralelo cínico antiguo: la reivindicación de la risa —la carcajada plebeya ante la adversidad— y la felicidad como armas de lucha. La suya es, ha insistido muchas veces Galindo, “una tarea y un modo de vivir que vale las penas, las alegrías y los placeres que nos

cuesta. Para poder asumirla así lo primero que tuvimos que subvertir es la concepción de la lucha como un sacrificio, como un acto heroico de inmolación” (Mujeres Creando, 2005, p. 148); una concepción heroica característica de las militancias masculinas y de su actitud modélica. Aquí se huye en cambio tanto de lo ejemplarizante como de lo sacrificial. “Desobediencia, por tu culpa voy a ser feliz”, anuncian varias de las grafiteadas, que comienzan a convertirse en una actividad recurrente del movimiento a partir de 1993, durante las campañas con motivo de la elección de nuevo presidente tras el mandato de Jaime Paz Zamora.

Como hace notar en su aproximación a Mujeres Creando el investigador Leonardo García-Pabón, las grafiteadas desplazan el uso de las paredes de las ciudades bolivianas como “pizarras de propaganda política” (2003, p. 239), operando una repolitización que se abre como discursividad plebeya. Su contra-pedagogía ostensiblemente hecha a mano, echa mano de la visualidad característica del disciplinamiento caligráfico —con la corporalidad que ese disciplinamiento implica: el aprendizaje alfabetizador, letrado, como un arte del cuerpo— para “bastardear” su significado. La letra cursiva “de niña” que se usa para tomar la palabra públicamente y de modo no tutelado, además de poner el cuerpo en el proceso de grafitear clandestinamente, emplea en su desobediencia una instancia de lo discursivo aún cercana al ámbito de lo oral, a la apelación de viva voz. Al mismo tiempo, por sus cualidades estéticas, se vuelve una expresión inmediatamente reconocible del movimiento, que sin embargo opera simultáneamente desde una des-identificación, en tanto resulta fácil de replicar y reapropiar. Entre las frases que más se han reproducido —no solo en los muros de La Paz sino también en imágenes que recorren internet, en las publicaciones de la editorial de Mujeres Creando que las han recogido (Paredes, 1999; Huaranca y Galindo, 2013; Mujeres Creando 2009), en las paredes del bircholet La Virgen de los Deseos, en las consignas gritadas en las movilizaciones del grupo, y en el eco de otras movilizaciones feministas en otras latitudes— están ejemplos como los que siguen, además de los ya citados: “Ni Dios, ni amo, ni marido, ni partido” (con las variantes “Ni Dios, ni amo, ni partido, ni patrón”, o “Ni Dios, ni amo, ni Facebook”), “No soy originaria, soy original”, “Ante el poder no te empoderas, te rebelas”, “Queremos todo el paraíso”, “Pensar es altamente femenino”, “La calle es mi casa colorida sin marido y sin patrones”, “Mujer, confía en el sonido de tu propia voz”, “Nuestra venganza es ser felices”; o, en el último periodo, al hilo del contexto pandémico, “El virus es el capitalismo”, “El feminicidio es la única pandemia que no se declara en cuarentena”, “La nueva normalidad es la vieja sumisión”.

Aunque esta es justamente una de las manifestaciones de acción callejera de Mujeres Creando que la crítica académica tiende a tratar distinguiéndola de las acciones que califica como performances, los

aspectos performativos y/o performáticos (Taylor, 2011, p. 24) que implicarían las grafiteadas, desde la perspectiva del campo de los estudios de performance, atañen tanto a su dimensión corporalizada —la de quienes las realizan y la de quienes las reciben en las calles— como a su espacialización, sus cualidades iterativas —en el contenido y en la forma— y sus características de liminalidad, en términos de Diéguez (2014). Como señala Bowen (2013) al abordar otros casos de escritura callejera de grafitis, su elaboración es una performance no solo óptica, sino física y háptica, huella visual de una actuación sobre y en el espacio, ligada a la intervención de contextos socioculturales dinámicos en los que se produce e interpreta intersubjetivamente, a la vez de modo individual y colectivo. Se trata de una práctica intersticial y abierta, en la que se encuentran en interrelación y disputa diferentes sensibilidades y concepciones de lo social (Brighenti, 2010, p. 316). En este sentido, las grafiteadas poseerían el potencial transformativo que la historiadora del arte y especialista en performance Amelia Jones considera particularmente relevante en la performatividad: “el potencial de exponer nuestras relaciones interpretativas de tal manera que los puntos de vista y las experiencias alternativos pueden quebrar los sistemas de significado exclusivistas” (2014, p. 70). Y otro tanto podría decirse, de nuevo siguiendo la perspectiva de Jones (quien a su vez se remite a otra especialista en la materia, Kelly Oliver) sobre el modelo de “yo” dialógico y relacional, performativo y no soberano, de creatividad deseante en lugar de meramente oposicional, abierto al otro, procesual en su experiencia e identificaciones (Jones, 2014, p. 71-72) del que estas grafiteadas darían asimismo cuenta.

Conforme se fue ampliando el espacio social que Mujeres Creando iba generando a partir de sus acciones, su apoyo y presencia en movilizaciones y su labor cotidiana, se empezó a plantear “la necesidad de recurrir a medios masivos de comunicación” (Mujeres Creando, 2005, p. 42) que en parte se fueron entendiendo y practicando como extensiones del espacio público de la calle, así como contextos en los que poder seguir elaborando su creación de lenguajes propios. En 1995 comenzaron a publicar la revista de análisis feminista *Mujer Pública*, al principio de manera quincenal y más adelante con una periodicidad intermitente, acompañadas por colaboradoras de varios países, con participación de mujeres militantes populares, artistas e intelectuales de procedencia diversa (Ferreira, 2016, p. 134)^[9]. Según su propio relato del proceso, en buena medida las acciones de calle que después han sido estudiadas como performances surgen precisamente en un principio como un nuevo instrumento comunicativo en el contexto de la venta callejera y ambulante de la revista, para su sostenimiento autónomo: “La misma distribución es de hecho una interacción con la sociedad, un relacionamiento directo, sin intermediarias ni intermediarios.

Megáfono en mano, con música, con gritos, el periódico se fue ganando su lugar en Bolivia, especialmente en las principales ciudades como La Paz, Cochabamba y Santa Cruz” (Mujeres Creando, 2005, p. 43).

En enero del año 2000, esta vocación de ampliación de lo callejero a través de los medios de masas encontró una oportunidad, a la vez que un reto a encarar, con la invitación del canal de televisión abierta boliviano PAT a que Mujeres Creando produjese materiales audiovisuales para emitirlos a través de esa cadena, lo que se concretó en una serie de ocho programas, con el título Mujeres creando presenta Creando Mujeres^[10]:

El grupo ve a la televisión como un espacio paralelo y análogo a la calle, con el poder que te da de entrar a las casas. Así como en la calle una selecciona dónde quiere quedarse o se detiene cuando algo le atrae, el telecomando del televisor permite hacer un recorrido por los canales hasta encontrar algo que inesperadamente te detiene. Si la calle es el espacio fundamental donde se desarrolla la vida cotidiana, la tele tiene también un carácter cotidiano. El espacio en PAT permitió dejar en claro cuál es la relación entre ética, estética, creatividad y cambio social, donde forma y contenido no son cosas separadas, por el contrario la forma es el contenido y el contenido es la forma, lo que plantea la necesidad de una forma expresiva que refleje la agresividad del movimiento y su capacidad de romper con lo establecido, con las normas de comportamiento, con los modos de hablar, de vestirse, etc. (Mujeres Creando, 2005, p. 78).

Una serie de acciones de calle sirvieron de base para el trabajo audiovisual que se emitió en los programas, entre las que se encuentran varias de las que también han sido objeto de acercamientos académicos que las califican como arte de performance, recibiendo una atención que sin duda se relaciona asimismo con el hecho de que exista un registro accesible que las documenta. Un ejemplo visible es el de la intervención colectiva que se desarrolló con la forma de una comida comunitaria en una plaza de La Paz, acompañada de letreros y discursos que apelaban a la re-significación de la noción de “utopía”. Sobre un suelo cubierto de plantas se colocaba una gran mesa, a la que se sentaban mujeres, niñas y niños, con distintos alimentos (patatas, frutas, pan) que se compartían al mismo tiempo con quienes se paraban a mirar las acciones. Galindo bailaba alrededor de la escena mientras que Paredes cantaba, se coreaban consignas y se portaban pancartas en las que podían leerse frases como “la utopía es sorda y habla a gritos”, “la utopía es pobre y amenaza tus privilegios”, “la utopía te aparta de tus hermanos y de tus funciones... te acerca a nosotras”, “la utopía es estridente, es intransigente”. Como hace notar Romero Caballero, se trataba de un evento que, entre otras cosas, manifestaba una salida al espacio público de la experiencia doméstica privada de los cuidados, politizándola (2019, p. 88).

Siguiendo una dinámica que se repitió en otras de las acciones que fueron grabadas para el programa de televisión, esta incluía además a su propia antagonista paródica, interpretada por la actriz boliviana Norma Merlo; un elemento que sin duda ha contribuido a la consideración crítica de la intervención en términos de su teatralidad. Ataviada como una señora de clase alta, con pieles, sombrero y guantes blancos, Merlo se aproximaba al grupo escenificando una reacción de escándalo, reprendiendo las conductas, amenazando con llamar a la policía, acusando a las mujeres de locas y de comportarse como animales, comiendo en la calle sin cubiertos ni platos. Tanto las acciones como la reacción encuentran de nuevo un paralelo en la ethopoiética cínica plebeya a la que se viene remitiendo. La vida otra cínica es una “vida de perro” que toma al animal como modelo de “vida verdadera” por su carencia de pudor (Foucault, 2010, p. 256), por una desvergüenza escandalosa que es la de realizar en público actividades que todos hacemos, que son las más básicamente humanas o biológicas, pero que se consideran propias del espacio privado, que se esconden: alimentarse, estar desnudo, fornicar. Sacadas a la luz, en un gesto desobediente que los hábitos normalizadores sancionan como impudicia, permiten poner de manifiesto —ilustrar, evidenciar— el carácter superfluo y las lógicas de disimulación de las vidas que rigen los convencionalismos sociales, dotando ese gesto plebeyo de potencial político.

Yo no quiero ser de ti

En adelante, las incursiones de Mujeres Creando en televisión y los usos de formatos audiovisuales se repetirán varias veces a lo largo de su trayectoria. En 2003 producen un nuevo programa de trece capítulos, que se estrena primero en formato de película en la Cinemateca Boliviana, para después emitirse en el canal PAT, con el título *Mamá no me lo dijo*:

Cuatro personajes dieron vida a esta nueva producción: la puta, la vendedora, la monja y la india, mujeres que se desplazaron junto al equipo de filmación y de manera provocadora transitaron por las calles. La puta con su cama roja instalada en los meollos de nuestra ciudad; la monja con su capilla ambulante que concluye su desempeño dando una misa en el atrio de la iglesia San Francisco, símbolo intocable de los y las católicas beatos(as) de la ciudad; la vendedora con su puesto de venta a cuestas o caminando vestida de novia por la zona comercial de La Paz, desacatando el matrimonio, la abnegación y el sacrificio absurdo; y por último la india ocupando territorio negado, el del placer, de la sensualidad, sin racismos (Mujeres Creando, 2005, p. 101).

La experiencia de producción televisiva se entrelazó de nuevo con el cruce de necesidades, movilizaciones políticas y solidaridades mutuas, que incluyeron la cooperación con mujeres en situación de prostitución, para contribuir a facilitar la organización de un sindicato, así como la realización de un seminario, “Ninguna mujer

nace para puta” (p. 105), que más adelante dará lugar a su vez a una serie de textos publicados en la editorial del movimiento. En 2004, estas colaboraciones y líneas de trabajo resultaron además en la presentación de un proyecto de decreto para el país que permitiese a las trabajadoras sexuales y sus hijos e hijas recibir atención sanitaria integral en la Caja Nacional de Salud de Bolivia (p. 106).

En paralelo con los procesos de ampliación y visibilización de los espacios sociales de actuación del movimiento que las intervenciones en televisión van posibilitando, en 1999 se produce en un hito —no exento de facetas conflictivas, como se viene adelantando— en cuanto al alcance internacional de las condiciones de visibilidad de Mujeres Creando, cuando reciben y aceptan una primera invitación del Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía de Madrid para participar en unas jornadas en torno a las “Utopías” (p. 77). Aunque el acento de Mujeres Creando está puesto, según se ha ido exponiendo, en la dimensión más inmediata, local, situada, específica y urgente que identifican con las calles bolivianas y las comunidades que las habitan, esta otra, la de lo público proyectado internacionalmente, formará a partir de aquí parte habitual de su trayectoria.

Esta cuestión ha sido objeto habitual de debate, no exento de disensos, en el seno del movimiento, y en parte se relacionará con la escisión protagonizada en 2002 por Paredes. Galindo suele ser quien con más frecuencia y notoriedad asume las implicaciones de este rol, según se apuntaba desde el comienzo. Sin dejar de insistir en lo ajeno de esos otros espacios, y en que las prácticas concretas, cotidianas y situadas son lo realmente relevante de sus luchas, ella sí ve sin embargo posibilidades de distinto tipo en la ocupación, la fricción y la intervención en esos lugares de problemática legitimación, aún desde los conflictos o grados de alienación del movimiento que pueden suponer, y que Galindo no deja nunca de enunciar con rotundidad, escenificándolos desde el seno mismo de esas participaciones.

El caso de esta primera presencia en el Museo Reina Sofía es muy elocuente al respecto. Se acude con una propuesta titulada *Así como tú me quieres, yo no quiero ser de ti*, cuya dimensión textual y dinámicas de acción se recogieron más tarde en el volumen *La virgen de los deseos* (Galindo, 2005), dentro de una sección titulada “No somos artistas, somos agitadoras callejeras” (Mujeres Creando, 2005, p. 197). La intervención empieza negando toda capacidad de legitimación de la institución que la acoge y que no haría otra cosa que reproducir los mismos órdenes de dominación que funcionan a nivel sistémico, en unos términos que niegan a su vez la operatividad artística del movimiento, reivindicando el afuera del sistema como único horizonte donde es posible construir sentido:

Desde aquí adentro de la galería y el museo sólo puedo presentarme a ustedes como una impostora. Podría hacer el esfuerzo de permanecer pasiva antes sus

sospechas y ejercer mi creatividad con sutileza, para sobrevivir a estos días y luego seguir creando colectivamente y a borbotones afuera,

y digo afuera, no adentro

no adentro de la galería,

no adentro de la institución,

no adentro de la obediencia

no adentro de la aceptación no adentro de la legitimación

no adentro del sistema

porque ¿saben?, el sistema no lo es todo, no es toda la realidad, ni siquiera es una parte significativa de la realidad que nos rodea, envuelve y desenvuelve. [...] afuera del sistema no está la nada.

Aquello que se ubica afuera del sistema de privilegios.

Aquello que se ubica afuera del sistema de administración de violencias y de reputaciones.

Es aquello que desde el centro de sus intereses el sistema califica como ineficiente, no productivo, demencial, delincencional, desagradable, no confortable, feo, cutre y peligroso.

El afuera no está al margen de, ni es la marginalidad de la sociedad, tampoco es la marginalidad de la historia.

Lo que se ubica afuera del sistema es todo aquello que el sistema mismo aún no ha podido engullir y tragar (Galindo, 2005, pp. 206-207).

La insistencia en lo marginal y en lo “feo, cutre y peligroso” permite nuevamente establecer paralelos con la vida otra cínica: con su “pobreza escandalosa, fea, insoportable, dependiente y humillada” (Foucault, 2010, p. 272) y su franqueza subversiva de los hábitos convencionales y las ordenaciones del valor; oponiéndola al cinismo hipócrita y señorial que representaría la institución artística considerada en estos términos. La adoxía, es decir, el desprecio y el auto-desprecio, la “práctica sistemática del deshonor” (p. 274) fue una de las herramientas transgresoras de los cínicos antiguos en su trabajo ethopoético agitador de las morales dominantes.

Por su parte, Galindo, jugando quizás con las expectativas que la presencia de Mujeres Creando podía despertar en un contexto que tiende a atribuir valores de autenticidad a las culturas “otras”, exotizándolas en un gesto colonialista, se presenta a sí misma como inauténtica, y conecta ese carácter impostor con una defensa de las economías informales, de las capacidades creativas que articulan las “tretas del pobre”: “Nos inspiran las habilidades de sobrevivencia de las mujeres en sus confortables toldos de venta instalados al centro

mismo de la sociedad, impidiendo [...] el paso a la globalización. Ellas, las que falsifican los productos y hacen que las marcas dejen de ser signo de alcurnia y buen estilo para que cualquier chola o cholo tengan zapatos Reebok o Nike” (Galindo, 2005, p. 208). Frente a esos pequeños mercados informales, identifica el museo como integrante del gran Supermercado del mundo, “modelo estético, cultural y económico del sistema” (p. 211), donde la diferencia se confunde con la variedad, la libertad de elegir con el consumismo, y los cuerpos e identidades pierden espesor para no ser sino consumidores. Las acciones acompañan el discurso ilustrando algunos de sus aspectos: se pasa una gorra al principio, pidiendo limosna (p. 210); luego se divide con lanas a los presentes, como si ocupasen lugares aislados en un supermercado (p. 211). Finalmente, se rompen esas lanas (p. 217) y se invoca un afuera identificado con la “Utopía” —la cuestión que articulaba el encuentro propuesto por el museo— recuperando algunas de las consignas que ya se habían empleado en la acción de la comida comunitaria en la plaza pública de La Paz que se comentaba unos párrafos atrás: “La utopía ¡Ay la UTOPIA! Es indigesta e inadmisibile. Te aparta de tus horarios, de tus funciones, de tus obligaciones, de tus miedos, de tus paranoias, te aparta de tus privilegios, la utopía es indigesta e inadmisibile” (p. 218).

A aquella primera participación museística le seguirán muchas más. El mismo Museo Reina Sofía vuelve a invitar a Mujeres Creando a fines de 2000, dentro de una exposición muy extensa de arte latinoamericano, en la que les ofrecen dos salas enteras, a instancia de uno de los historiadores del arte de la comisión curatorial, Rafael Doctor. Se proyectan varias de las acciones de calle grabadas para televisión, junto con grafitis escritos en las paredes de las salas. Acuden al evento, además de Galindo, Julieta Paredes y otra de las integrantes del movimiento, Florentina Alegre, quienes durante casi un mes se presencian allí diariamente, para interactuar en directo con los visitantes (Mujeres Creando, 2005, p. 78). En 2010, la misma institución vuelve a convocarlas, en el contexto de Principio Potosí: una mirada a los procesos de colonización, que ponía en diálogo piezas del periodo colonial con intervenciones de artistas y colectivos artísticos contemporáneos, y donde se presenta, junto con otras acciones, la grabación de Virgen Barbie que se mencionaba al comienzo.

Este interés se replicará en distintas ciudades europeas y latinoamericanas, con varias intervenciones en bienales y festivales. En 2014 llevan a la Bienal de São Paulo el conjunto de trabajos y acciones en torno a la despenalización del aborto que llaman Espacio para abortar (ver Ramírez Jara, 2017, pp. 52-57). En 2015 Galindo interviene como oradora invitada en la Biennale di Venezia, pronunciando desde una jaula un discurso de impugnación del espacio institucional, con muchos puntos en común con la intervención de 1999 en el Reina Sofía. En 2017, Paul Preciado,

filósofo y activista transgénero con quien Galindo ha mantenido en los últimos años una relación de interlocución y amistad, permeable a la articulación de disensos además de alianzas, abre también a Mujeres Creando las puertas de la prestigiosa Documenta en su edición 14, celebrada en Atenas.

Junto con las posibilidades de transitar esos espacios a la vez como ajenos, útiles en su función de paradójico altavoz y susceptibles de ser intervenidos desde la discordancia, pese al peligro —también enunciado recurrentemente— que siempre supone su tendencia a fagocitar voces, discursos y subjetividades, la participación en esos circuitos ha servido a efectos económicos como una de las fuentes de ingresos para el sostenimiento de Mujeres Creando, las vidas que lo componen, La Virgen de los Deseos, y las movilizaciones e iniciativas que todo ese entramado articula a nivel local; en definitiva, para el sostenimiento de sus prácticas vitales cotidianas y concretas. Estas se han visto obligadas a reinventarse a sí mismas con más fuerza aún desde el comienzo de la pandemia de COVID-19, que en Bolivia se unía a una crisis de gubernamentalidad y a un gobierno de facto, contestados también por Mujeres Creando con el impulso a la iniciativa asamblearia popular que bautizaron como Parlamento de las Mujeres (Abal Camargo, 2019), en un proceso aún abierto.

Cosmoagonías

Sobre algunas de las implicaciones que ha tenido para el movimiento sostenerse durante el periodo pandémico y los confinamientos, se pronunciaba María Galindo en uno de sus textos más recientes, “Recibir una epifanía para enfrentar una agonía” (2020b), que a la vez era una reflexión sobre el recrudescimiento de los órdenes coloniales, y una contestación a dos escritos que Paul Preciado compartió en los primeros meses de la pandemia, con bastante resonancia en las redes, en un momento en que muchos intelectuales se apresuraban por dar sus diagnósticos sobre lo que estaba sucediendo. Galindo comienza planteando su experiencia de desobediencia de los mandatos emitidos por los gestores del confinamiento y comentando algunas de las acciones concretas que realizó junto con otras integrantes de Mujeres Creando: un trabajo en Radio Deseo que empezó con la escucha de padecimientos del encierro de los radioyentes y acabó convertido en una suerte de “sala funeraria radial”, dando cabida a los rituales de despedida que no podían producirse; ollas comunes con trabajadoras sexuales que no podían ejercer su trabajo; tareas de fabricación y distribución de alcohol en gel casero y de ataúdes de cartón pintados a mano, cuando conseguir un ataúd se había convertido en un lujo.

A continuación, Galindo apunta con contundencia a la desigualdad radical de las vivencias pandémicas, cuestionando —a la vez desde el afecto y el disenso frontal— las ideas sobre la pandemia como

sincronizadora de mundos, que no solo estaban implicadas en los escritos de Preciado, sino también en muchas de las discursividades que, desde situaciones de privilegio, económicas y geopolíticas, circularon por entonces. No puede haber un lugar común de pensamiento porque no habitamos un mismo mundo, afirma Galindo: “La pandemia no es la misma en el norte que en el sur, no significa lo mismo para los cuerpos, ni para las economías, ni para las geografías. Este no es un problema que se inaugura con la pandemia, es un problema que ya fue nombrado por todo el pensamiento decolonial y descolonizador, pero que frente a un fenómeno planetario como es una pandemia se convierte casi en una ironía”. Para dar cuenta de la enajenación mutua que resulta de la globalización extractivista como profundizadora de abismos entre los unos y los otros, Galindo acuña el término cosmoagonía, que remitiría a una imposibilidad actual de construir sentidos, en medio de las crisis, que den cuenta del mundo en su dimensión global, y a la consciencia de una necesidad urgente de abandono de los modelos en los que esa dimensión se explica “desde el norte, desde el sujeto hegemónico. Pero también sería la consciencia de la imposibilidad de la explicación del mundo desde l@ despojad@/despojable, la consciencia de la necesidad de construir no una visión común, pero sí visiones paralelas que deben ser concatenadas” (Galindo 2020b).

El aliento del que parte este trabajo es, en cierto modo, una intención de ensayar algunas vías posibles de indagación que se parezcan más a ese tipo de concatenación, con sus implicaciones conflictivas, que a la pretensión de una visión común —es decir, desde este norte— sobre Mujeres Creando. La cosmoagonía que le atañe como texto es la que opone la academia a la calle, aunque la academia se fije en la calle o especialmente cuando lo hace: las distancias que median entre lo que se dice y lo que se vive, entre los valores aceptados como válidos en un plano teórico, y las realidades materiales que involucra ponerlos a funcionar hasta sus últimas consecuencias, habitarlos. Es, finalmente, la consciencia del desencuentro entre los lugares de enunciación atravesados por los cinismos señoriales o las falsas consciencias ilustradas contemporáneas, y las prácticas plebeyas que quisieran saber nombrar.

Referencias

- Abal Camargo, N. I. (17 de noviembre de 2019). Parlamento de Mujeres en Bolivia. Así se organiza el movimiento feminista en Bolivia para “recuperar” el país. *Público*. <https://www.publico.es/internacional/parlamento-mujeres-bolivia-movimiento-feminista-organiza-parlamento-recuperar-bolivia.html>
- Antivilo Peña, J. (2018). Ni víctimxs, ni pasivxs, sí combativxs. Visualidades feministas, autorrepresentación de cuerpos en lucha. *Anales de la Universidad de Chile*, 14, 331-353. <https://doi.org/10.5354/0717-8883.2018.51159>
- Bowen, T. (2013). Graffiti as Spatializing Practice and Performance. *Rhizomes*, 25. <http://www.rhizomes.net/issue25/bowen/>
- Breaugh, M. (2007). *The Plebeian Experience. A Discontinuous History of Political Freedom* (Trad. L. Lederhendler). Columbia University Press.
- Brighenti, A. M. (2010). At the Wall: Graffiti Writers, Urban Territoriality, and the Public Domain. *Space and Culture*, 13(3), 315-332. <https://doi.org/10.1177/1206331210365283>
- Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. Paso de Gato.
- Ferreira, G. de S. (2016). Produzindo conhecimento sobre si mesmas: uma reflexão histórica sobre práticas feministas autônomas na Bolívia. *História Revista*, 19(3), 127-150. <https://doi.org/10.5216/hr.v19i3.32090>
- Foucault, M. (2004a). *Nietzsche, la Genealogía, la Historia* (Trad. J. Vázquez Pérez). Pre-Textos. (Trabajo original publicado en 1971).
- Foucault, M. (2004b). *Discurso y verdad en la antigua Grecia* (Trad. F. Fuentes). Paidós.
- Foucault, M. (2009). *El gobierno de sí y de los otros I. Curso en el Collège de France (1982-1983)* (Trad. H. Pons). Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2010). *El coraje de la verdad: el gobierno de sí y de los otros II. Curso en el Collège de France (1983-1984)* (Trad. H. Pons). Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, M. (2019). Poderes y estrategias. La teoría como caja de herramientas. En M. Foucault, *Microfísica del poder* (Ed. E. Castro, Trad. H. Pons) (págs. 47-63). Siglo XXI. (Texto original publicado en 1977).
- Gago, V. (2014). *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*. Tinta Limón.

- Galindo, M. (2005). Así como tú me quieres, yo no quiero ser de ti. En *Mujeres Creando, La virgen de los deseos* (págs. 206-222). Tinta Limón.
- Galindo, M. (7 de febrero de 2011). Este texto no tiene nada que ver con la creatividad. Los artistas dicen. *Blog de discusión sobre temas de arte contemporáneo*. <http://losartistasdicen.blogspot.com/2011/02/este-texto-no-tiene-nada-que-ver-con-la.html>
- Galindo, M. (2013). *No se puede descolonizar sin despatriarcalizar. Teoría y propuesta de la despatriarcalización*. Ediciones Mujeres Creando.
- Galindo, M. (17 de mayo de 2020a). Feminismo Bastardo. Entrevista a María Galindo / Entrevistada por Pamela Valdez. *ReVISTA*, 2, 7-16. <http://mujerescreando.org/wp-content/uploads/2020/05/re-VISTA-No2.pdf>
- Galindo, M. (9 de octubre de 2020b). Recibir una epifanía para enfrentar una agonía: respuesta de María Galindo a los textos pandémicos de Paul Preciado. *Lavaca*. <https://lavaca.org/notas/recibir-una-epifania-para-enfrentar-una-agonia-respuesta-de-maria-galindo-a-los-textos-pandemicos-de-paul-preciado/>
- García-Pabón, L. (2003). Sensibilidades Callejeras: El trabajo estético y político de “Mujeres Creando”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 29(58), 239-254. <https://doi.org/10.2307/4531291>
- González Mari, X. (2013). Mujeres creando: Sobre grafitis, pucheros y tablas de planchar. *Ecléctica. Revista de Estudios Culturales*, 2, 133-149.
- Huaranca, S. y Galindo, M. (2003). *Mujeres grafitando*. Ediciones Mujeres Creando.
- Jones, A. (2014). Performar, performatividad, performance... y la política de la huella material. En C. Pontbriand (Ed.), *PER/FORM: Cómo hacer cosas con [sin] palabras* (págs. 58-87). CA2M y Sternberg Press.
- Molina Barea, M. del C. (2018). Judith Butler y las facetas de la “vulnerabilidad”: el poder de “agencia” en el activismo artístico de Mujeres Creando. *Isegoría*, 58, 221-238. <https://doi.org/10.3989/Isegoria.2018.058.12>
- Monasterios, E. (Ed.). (2006). *No pudieron con nosotras: el desafío del feminismo autónomo de Mujeres Creando*. Plural.
- Mujeres Creando. (2000). Mujeres Creando presenta Creando Mujeres [teatro]. <http://mujerescreando.org/mujeres-creando-presenta-creando-mujeres-2000/>
- Mujeres Creando. (2004). Mamá no me lo dijo [teatro]. <http://mujerescreando.org/mama-no-me-lo-dijo/>

- Mujeres Creando. (2005). *La virgen de los deseos*. Tinta Limón.
- Mujeres Creando. (2009). *Mujeres grafiteando más*. Ediciones Mujeres Creando.
- Mujeres Creando. (2010). Virgen Barbie [teatro]. <http://mujerescreando.org/virgen-barbie-version-en-aleman/>
- Muñoz, W. O. (2015). De la página a la calle: Los “performances” de Mujeres Creando en Bolivia. *Letras Femeninas*, 41(1), 182-194.
- Oliveira, A. J. (2020). Mujeres Creando: militantes feministas e a arte de habitar o contraditório. *Cadernos Pagu*, 60, e206009. <https://doi.org/10.1590/18094449202000600009>
- Paredes, J. (1999). *Grafiteadas*. Ediciones Mujeres Creando.
- Ramírez Jara, A. V. (2017). *Mujeres Creando: una propuesta desde el activismo político y feminista a través del arte*. [Tesis de Grado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá]. Repositorio institucional UDISTRITAL <http://hdl.handle.net/11349/7047>
- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía* (Trad. H. Pons). Ediciones Nueva Visión.
- Romero Caballero, B. (2019). Mujeres Creando. El cuidado como maniobra ecológica de re-existencia. *Arte y Políticas de Identidad*, 21, 74-95. <https://doi.org/10.6018/reapi.416731>
- Rossi, M. J. y Sánchez Acevedo, A. Presentación. En M. J. Rossi y A. Sánchez Acevedo (Eds.), Dossier: El campo expandido de las prácticas teatrales argentinas contemporáneas, *Boletín Cetycli*, 19, 7-12.
- Sánchez, J. A. y Belvis, E. (Eds.). (2015). *No hay más poesía que la acción. Teatralidades expandidas y repertorios disidentes*. Paso de Gato.
- Shea, L. (2010). *The Cynic Enlightenment: Diogenes in the Salon*. Johns Hopkins University Press.
- Sloterdijk, P. (2003). *Crítica de la razón cínica* (Trad. M. A. Vega Cernuda). Siruela. (Trabajo original publicado en 1983).
- Taylor, D. (2011). Introducción: Performance, teoría y práctica. En D. Taylor y M. Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de performance* (págs. 7-30). Fondo de Cultura Económica.
- Sztulwark, D. (2019). *La ofensiva sensible: neoliberalismo, populismo y el reverso de lo político*. Caja Negra.

Notas

- [1] A lo largo del texto se hace referencia a un repertorio amplio de frases que, como estas, se han reproducido en abundantes ocasiones tanto

en los espacios discursivos generados por el movimiento social Mujeres Creando —y particularmente en sus grafiteadas, abordadas en este trabajo— como en iteraciones que remiten a ellas desde distintas instancias y lugares. Por este carácter iterativo, arraigado en los potenciales reproductivos de la cita, pero indócil a la cita académica como forma de catalogación o etiquetado, se considera aquí pertinente evitar remitirlas a una sola fuente específica caso por caso, en tanto su capacidad de dispersión es parte de su fuerza política. Pueden rastrearse en imágenes diseminadas en internet, en las publicaciones recogidas en la lista final de referencias, en la página web de Mujeres Creando <http://mujerescreando.org/>, así como en los volúmenes que la editorial de propio movimiento ha producido para documentarlas fotográficamente (Paredes, 1999; Huaranca y Galindo, 2003 y Mujeres Creando, 2009).

- [2] En términos del propio movimiento, la expresión “capitalismo neoliberal, patriarcal y colonial” resultaría redundante, por cuanto los términos se implican necesariamente entre sí, histórica y sistémicamente: el capitalismo neoliberal se fundamenta en la colonización y el patriarcado como estructuras mutuamente interdependientes. De ahí la formulación “No se puede descolonizar sin despatriarcalizar”, y viceversa (ver Galindo, 2013).
- [3] Impulsado por Mujeres Creando, el Parlamento de las Mujeres surge como una iniciativa autónoma, autogestionaria y abierta a cualquiera que quiera participar, incluyendo en su espacio a diversos grupos, movimientos y colectivos, así como a participantes a título individual, con objeto de entablar diálogos en el contexto de la crisis política boliviana de 2019. Pueden consultarse grabaciones de varias de sus sesiones a través de la plataforma Youtube, e información más detallada a partir del artículo para el diario Público de Abal Camargo (2019) y de los materiales que enlaza.
- [4] Sobre Mujeres Creando Comunidad, puede consultarse, entre otros, el trabajo de Taly (2019, págs. 110-134).
- [5] La acción se grabó, con el título de “La Puta”, como una de las partes de un proyecto audiovisual realizado por Mujeres Creando (2004) para su emisión en televisión, Mamá no me lo dijo, al que se alude más adelante en el texto y que puede verse aún en su página web.
- [6] Esta acción se grabó también (Mujeres Creando, 2010) y formó parte de la muestra Principio Potosí (2010), organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y el Haus der Kulturen der Welt de Berlín, y comisariada por Silvia Rivera Cusicanqui, Max Hinderer, Alice Creischer y Andreas Siekmann. En cuanto al carácter problemático de las intervenciones de María Galindo y Mujeres Creando en (y de) los contextos museísticos y las instituciones artísticas, se discuten diversas dimensiones de la cuestión a lo largo de este artículo.

- [7] Pueden verse ejemplos en los trabajos de Antivilo Peña (2018), Ferreira (2016), García-Pabón (2003), González Mari (2013), Molina Barea (2018), Muñoz (2015), Oliveira (2020), Ramírez Jara (2017), o Romero Caballero (2019), entre otros. Con frecuencia se señala su rechazo de estas categorías en los textos que a la vez las emplean para describir sus acciones, problematizando o no esa circunstancia dependiendo del caso.
- [8] Se ha insistido mucho, desde los auto-relatos del movimiento, en argumentar prolijamente esta diferencia entre “agresividad” y “violencia” cuando se las ha calificado de “violentas” por el tipo de características expresivas que conllevan sus acciones. “La propuesta de Mujeres Creando es la lucha creativa a través de expresiones pacíficas. [...] Para el grupo, la agresividad es una fuerza autoafirmativa que permite a las mujeres asumir su defensa y tener conciencia de su voluntad, personal o colectiva. En cambio la violencia es una acción destructiva que tiende a anular o destruir a la otra persona que es vista o colocada como enemiga. Así se fundamenta la agresividad con la que se expresa Mujeres Creando, que puede ser con el grito, el uso del color, de la palabra y del tipo de palabras que se usan” (Mujeres Creando, 2005, p. 68).
- [9] Años más tarde, en 2013, la sede hermana de Santa Cruz de la Sierra desarrollará también una publicación periódica feminista propia, con el título Malhablada, a la que dedica unas páginas Ferreira (2016, p. 136).
- [10] Puede verse una selección de fragmentos con acciones de calle que formaron parte de esta serie en la página web de Mujeres Creando <http://mujerescreando.org/mujeres-creando-presenta-creando-mujeres-2000/>



Disponible en:

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=181777848015>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la
academia

Ana Sánchez Acevedo

Para una práctica plebeya (¿de la performance?): María Galindo y Mujeres Creando

For a plebeian practice (of performance?): María Galindo and Mujeres Creando

Cuadernos del CILHA

núm. 35, p. 1 - 31, 2021

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina
cuadernosdelcilha@ffyl.uncu.edu.ar

ISSN: 1515-6125 / **ISSN-E:** 1852-9615

DOI: <https://doi.org/10.48162/rev.34.035>



CC BY-NC 4.0 LEGAL CODE

Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.