

Rebeldía feminista en Principio Potosí:

La exposición *Principio Potosí*, comisariada por tres artistas y críticos alemanes^[1] y apuesta arriesgada del director del Reina Sofía, Manuel Borja Vilel, propone desmarcar de occidente el nacimiento de la modernidad -vinculada a la ilustración y el racionalismo- y conectar su origen al colonialismo, representado aquí por la explotación española de las minas de Potosí. Esta tesis arrebatada a occidente el protagonismo histórico cambiando el foco a las relaciones de abuso entre centro y periferia. El sugerente subtítulo del proyecto: *¿Cómo podemos cantar el canto del Señor en tierra ajena?* alude a la función de la cultura como legitimadora del poder, y se propone trazar una continuidad ideológica entre el papel cumplido por el arte entonces y ahora.

Para ello, la muestra presenta un importante conjunto de obras de la pintura barroca colonial de las escuelas de Cuzco y Potosí (Perú y Bolivia) que despliegan un universo sincrético de elementos del catolicismo español mezclados con otros de las culturas andinas. A partir de estas obras, los comisarios han encargado a una serie de artistas internacionales reinterpretaciones o actualizaciones de sus motivos, con lo que el concepto de sincretismo se expande de alguna manera: si la cultura sincrética en América Latina siempre ha tenido esa doble vertiente de oficialidad católica y de resistencia autóctona infiltrada entre sus grietas, la convivencia entre las pinturas del Virreinato y las intervenciones contemporáneas pone de manifiesto la existencia necesaria de otras lecturas, críticas con el capitalismo global.

El montaje de la exposición es alucinante: en una nave (un museo en forma de nave) repleta de artefactos artísticos, las pinturas coloniales, muchas de gran tamaño, cuelgan del techo, y, dislocadas de su contexto original, continúan irradiando una fuerza apabullante. Alrededor de ellas, por todas partes, las actualizaciones de los artistas vivos conforman un caos que sugiere la crisis multidimensional que habitamos. Hay varios andamios (o plataformas metálicas en forma de andamios) a los que puedes subir para contemplar una segunda altura de la muestra, y también para intentar orientarte, porque ¿cómo avanzar en el caos? Los comisarios proponen seguir la guía que han elaborado para visitar la exposición, treinta y cinco páginas de letra pequeña. Dicha guía (en la que las obras están marcadas por números ya que en el terreno sólo tienen cartelas las piezas coloniales pero no las contemporáneas, de manera que si quieres saber quién ha hecho qué has de buscarlo atentamente en el papel) marca un recorrido anti-lineal, de una punta a otra de la nave, de vuelta a un lado, a otra esquina, al centro... La complicación o casi imposibilidad de visitar la muestra mediante la guía imagino busca potenciar que los espectadores salgamos de nuestra pasividad y adoptemos una postura activa para descifrar el laberinto... pero me resulta contradictorio el hecho de que un proyecto que creo hace emerger otras visiones no hegemónicas, versiones bastardas que explican cuestiones que la historia oficial oculta, reinterpretaciones no etnocéntricas que visibilizan la diversidad de relatos, pretenda que sus visitantes tengamos que seguir UN discurso realmente enrevesado -el de la guía- si, digamos, queremos llegar a comprender. Añadir también el disfrute con intervenciones interesantísimas como la de Isaías Griñolo, sobre la contaminación por parte de la industria química en la provincia de Huelva y la explotación de inmigrantes en la recogida de la fresa; el video de Chto Delat sobre la nueva oligarquía rusa; el mapa de Mataró para la web de Rogelio López Cuenca, que da cuenta de las implicaciones del surgimiento de la industria textil en Mataró con la riqueza procedente del tráfico de esclavos; el video de

Harun Farocki, que desvela la invisibilidad de los esclavos en las minas de Potosí en las pinturas de la época, o la instalación sobre los peticionarios chinos de Zhao Liang, entre otros. Interesante también la presencia de colectivos sociales como el Museo de los Trabajadores Migrantes de Pekín o la lucha de las empleadas domésticas en Madrid.

Pero vayamos a la intervención de María Galindo, de Mujeres creando de Bolivia. Creo es la única autora que ha reinterpretado dos cuadros coloniales. El primero es la *Virgen del Cerro*, anónimo de 1720, que muestra el Cerro Rico, la montaña de plata de Potosí, convertido en el cuerpo de la Virgen María, como la Pachamama andina. A sus pies el rey de España, el Papa y demás caciques. El culto a la Virgen: extremadamente popular y a la vez patrona de santos, gobernantes e intelectuales, mediadora principal, tierra y cielo a la vez... Junto al cuadro, uno de los graffittis de Mujeres Creando reza: *Ave María, llena eres de rebeldía*. La virgen rebelde se materializa en el video *La Virgen Barbie*, donde un grupo de mujeres indígenas transporta a hombros sobre unas andas a una mujer blanca vestida de Virgen barroca. La tela de su vestido está estampada con princesas de Disney y como gargantillas y ornamentos lleva montones de muñecas Barbies ensartadas; una bola del mundo de plástico en una mano y la cabeza de un cordero en la otra. La procesión recorre las calles y se detiene en lo alto de un cerro desde el que se divisa una impresionante vista de La Paz. Y ahí la Virgen Barbie comienza su discurso: *Ya no quiero ser la Virgen Barbie. Ya no quiero ser la patrona del racismo ni la protectora del capitalismo. No quiero ser la Virgen Barbie. No quiero enseñar a las niñas a odiar sus cuerpos morenos* [\[2\]](#)...

Tras la negación del canon previsto para las mujeres occidentales, pasa a la proposición: *No quiero ser yo. Quiero ser otra distinta. Alegre, amiga, defectuosa, imperfecta y amante...*

Y a continuación el canto a la mezcla, al mestizaje, y la heterogeneidad como potencias políticas transformadoras, en el

que resuenan ecos de escritoras y activistas feministas americanas como Gloria Anzaldúa, María Lugones o Cherrie Moraga. La impureza y la multiplicidad son amenazas a la ficción imperialista desde la que se ha construido el discurso del poder. Pero amenazan también la ficción indigenista con la que Galindo es crítica en Bolivia.

Que detrás de mi el capitalismo se derrumbe y pierda hasta los dioses y las vírgenes que lo sustentan. Que detrás de mí se desmorone el racismo y el color blanco que lo sustenta. Que los úteros de las mujeres blancas puedan parir hijas morenas. Que las morenas tengan hijos rubios. Y que el amor y el placer nos mezcle y nos mezcle y nos mezcle. Hasta diluir todas las estirpes de nobles , de patronos y de dueños del mundo...

La Virgen desciende de las andas, le regala el mundo a un niño, quien juega con él a la pelota, y procede a desnudarse. Bajo su vestido se muestra toda vendada o envuelta en un sudario. Las mujeres la descubren y su cuerpo se ve lacerado, insultado y humillado por el patriarcado. A pesar de ser el modelo de mujer sancionado por el poder, o precisamente por eso, porque no existen las mujeres libres y felices bajo el machismo, aunque sean blancas y rubias. La protagonista es ataviada por sus nuevas compañeras al modo tradicional boliviano y, acto seguido, lava los pies de todas ellas [\[3\]](#).

Una de las características de los distintos trabajos de María Galindo es la posibilidad de sentido y de decodificación que ofrecen a cualquiera que los ve, combinada eficazmente con tal riqueza simbólica que cuantas más cosas sabes, más aspectos puedes interpretar. De forma igualmente certera combina la denuncia política directa con la poesía, seduciendo y dejando una estimulante sensación de belleza sublevada. Galindo se reapropia de la imaginería patriarcal para subvertir activamente los modos establecidos de representación y de expresión fallogocéntricas de la experiencia de las mujeres, que tienden a reducirlas a la irrepresentabilidad. La Virgen Barbie materializa en su cuerpo un proceso activo de devenir como condición y posibilidad de un visión alternativa de su

subjetividad y su sexualidad. También en Europa autoras feministas como Luce Irigaray o Rosi Braidotti han escrito sobre la necesidad de símbolos para las mujeres. Irigaray propone una estrategia de mimesis: mimetizar las imágenes y representaciones que han sido asignadas a lo femenino por el pensamiento patriarcal pero únicamente para deshacerlas.

No quiero ser la madre de dios, de ese dios blanco civilizado y conquistador. Que dios se quede huérfano sin madre ni virgen. Que se queden vacíos los altares. Y los pulpitos. Yo dejo este altar mío. Lo abandono por decisión libre. Me voy, lo dejo vacío. Quiero vivir, sanarme de todo racismo, de toda condena, de toda dominación. Quiero sanarme yo misma y ser una mujer simple. Ser como la música que solo sirve para alegrar los corazones. He descubierto que para ser feliz sólo hay que renunciar a tus privilegios, a tus virtudes y perfecciones. Proclamo la inutilidad de los privilegios. La tristeza de los altares. La muerte del capitalismo.

El segundo de los videos referidos a la *Virgen del Cerro* es una desarticulación física y material del cuadro en sí mismo. Una reproducción de este, en panel a gran escala, es instalada en medio de un mercado, en la calle, en la plaza pública, espacio político por excelencia. Una bailarina asoma la cabeza por detrás sustituyendo el rostro de la virgen por el suyo propio, desnuda a Dios y a Cristo que aparecen en la parte superior del cuadro... lo sobrevuela entero desmontando la trama de poder que lo organiza, dos coronas imperiales son desprendidas de la pintura y empiezan a rular por las cabezas de vendedoras, niños y grandes... Es otra constante en la práctica de Mujeres Creando el protagonismo del espacio público y de quienes lo habitan. La calle como contexto que sostiene y da valor a todos sus proyectos. Y sus habitantes: la visibilización de los invisibles, el protagonismo de los y las sin nombre, con ternura, humor y radicalidad.

El punto álgido llega cuando una niña afroamericana despega del cuadro la figura del rey, Felipe V, y le corta

tranquilamente la cabeza con una sierra. Después, mientras la bailarina danza, esta niña se abanicará distraídamente con la cabeza recién cortada.

Ambos videos están engarzados por un tercero, muy cortito, como un entremés o un anuncio, en el que aparece el mapa de América. La parte sur del continente se abre y emerge de ella un rostro de mujer que declara: *No recuerdo mi nombre, pero sé quien soy.*

La segunda pintura colonial sobre la que trabaja Galindo es *Las novicias*, anónima del s. XVIII traída desde el museo-convento de Santa Teresa, en Potosí. Es un cuadro de gran tamaño, antes de llegar a él nos encontramos con una celosía de madera, talmente de iglesia, y tras la pintura, el grafitti de Mujeres Creando *Tú me quieres, virgen, tú me quieres santa, tú me quieres colonizada y, por eso, tú me tienes harta.* Frente al cuadro desde un lateral hay unos auriculares en los que la voz de María Galindo explica la pintura al modo de las guías grabadas de los museos. Desde ese lugar tienes una estupenda visión de las tres capas de la instalación simultáneamente: celosía, pintura y grafitti. El audio, cuyo título es *Entre dos poderes* interpreta brillantemente la escena pintada añadiendo una serie de preciosas informaciones que subvierten el relato oficial. Las novicias son dos adolescentes entregadas por sus padres, dos caballeros españoles, al convento. Galindo desgaja toda la red de poderes presentes en la representación: el eclesiástico, el colonial, la nobleza, las niñas como objetos de intercambio económico, la monja que las recibe, y aquellas que no están:

La monja adulta es la extirpadora de preguntas, la extirpadora de pensamientos, la extirpadora de rebeldías, es la intermediaria eficiente del poder religioso. Contempla la escena complacida de ver que la rueda continúa. Ayer fue ella, hoy son estas niñas. Contempla la escena sabedora de las infinitas delicias que las esquinas del convento le ofrecen a las mujeres que allí viven separadas del mundo por un muro que no solo las separa, sino que las protege del destino de cargar

con un marido y una familia más deplorables aun para obedecer que la vida conventual.

Las niñas muñecas tienen en sus manos un único poder que ejercer y es el de condenar a su propio destino a dos jóvenes indígenas sirvientas que correrán la misma suerte de clausura para servir las dentro del convento. Ellas ni siquiera aparecen, porque no solo son invisibles, sino que permanecen en un especie de no-lugar, están omitidas. Son las indias sirvientas atadas al destino de sus patronas. (...)

Los otros personajes que componen el complejo universo femenino de las relaciones coloniales no está presente en la escena; no están las esposas, no están las abadesas, ni las putas, ni las amantes. No están las hijas mestizas, ni las indias herejes perseguidas por la Extirpación de idolatrias e inclusive las sirvientas aunque cumplen el mismo destino están omitidas de la escena. Su ausencia es de muchas maneras otra forma de presencia omitida, escondida o escurridiza y eso convierte a la monja-intermediaria y a las niñas-muñeca en figuras contenedoras de una compleja trama de personajes femeninos contenidos uno dentro del otro. Una trama donde únicamente el conjunto permitirá ubicar y entender la sumisión de ellas, y de todas las otras que en esta escena no aparecen. [\[4\]](#)

Es interesante anotar cómo Galindo ha engarzado alusiones a *Las novicias* dentro de su video *La virgen Barbie*: éste recoge un fundido de rostros de vírgenes que son las de las imágenes marianas que ha ido coleccionando el convento de Santa Teresa de Potosí, el mismo que alberga el cuadro de *Las novicias*, un convento de clausura [\[5\]](#). También ha insertado en el mismo video, en forma de marco, una serie de bordados en seda y plata que las monjas bordan en las casullas de los curas como expresión máxima de su virtud.

Dentro de *Principio Potosí*, esta pieza guardaría concomitancia con el video de Harun Farocki *Das Silber und das Kreuz* (La plata y la cruz), en el que este artista se dedica a visibilizar el genocidio de los esclavos indígenas en las

minas de Potosí, ausente por completo de la pintura *Descripción del Cerro Rico e Imperial Villa de Potosí*, de Gaspar Miguel de Berrio, 1758.

Como broche de oro, ambas instalaciones se complementan con unas primorosas estampas para llevar, cuadernitos a todo color confeccionados como invitaciones a las “prestes” bolivianas, fiestas en hornos a santos y vírgenes en las que la abundancia es la protagonista: Una oración a Nuestra Señora de los Deseos y una lista, bajo la advocación del más racista Santiago, de los intereses españoles y europeos en Bolivia. Otra muestra del centrifugado de símbolos católicos con el que Galindo opera para obtener resultados transgresores.

Virgen de los deseos

Virgen de lo
prohibido Unión
Fenosa

Virgen de la
locura
Iberdrola

Virgen que cura toda amargura
AENA

Estamos bajo tu manto
Banco Bilbao Vizcaya Argentaria

Hermanadas y
revueltas Santillana

Indias, putas y
lesbianas Maxam

Blancas, negras y mulatas
Zurich

(...)

[1] Alice Creischer, Andreas Siekmann y Max Jorge Hinderer.

[2] Los fragmentos en cursiva son de María Galindo y pertenecen al discurso de la Virgen Barbie.

[3] Galindo realizó en La Paz esta acción de lavar los pies a las mujeres del movimiento de deudoras estafadas por la política de microcréditos que llegaban a la capital tras una marcha de días, acción por la cual fue apaleada.

[4] María Galindo *Entre dos poderes*. Audio referido al cuadro *Las Novicias*.

[5] Aprovecho para destacar el enorme esfuerzo e interés llevado a cabo por gobierno, instituciones y comunidades bolivianas para que las pinturas coloniales hayan podido viajar a España, en contra de algunos comentarios de carácter racista y colonialista aparecidos en la prensa española.