



VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

FACULTAT DE FILOSOFIA I CIÈNCIES DE L'EDUCACIÓ

DEPARTAMENT DE FILOSOFIA

DOCTORAT EN PENSAMENT FILOSÒFIC CONTEMPORANI

REGINA JOSÉ GALINDO.

ARTE DE ACCIÓN FRENTE A LA VIOLENCIA

Tesis doctoral presentada por Luisa Busto Núñez

Directora: D^a Carmen Senabre LLabata

Co-directora: D^a Fátima Lambert

Octubre de 2022

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	7
--------------------------	----------

PRIMERA PARTE

Hacia la obra de Regina José Galindo

I. CONTEXTUALIZACIÓN.....	20
1. La herencia artística y el contexto creativo.....	27
2. Las condiciones sociopolíticas y el contexto histórico.....	38
II. GENEALOGÍA.....	51
FRIDA KAHLO.....	53
ANA MENDIETA.....	75
DORIS SALCEDO.....	87
III. FUNDAMENTOS DISCURSIVOS.....	100
1. La dimensión plural del posicionamiento de género.....	103
2. Filiaciones y especificidad de la propuesta performativa.....	108
3. La violencia del lenguaje.....	113
4. El cuerpo y sus metáforas.....	118
5. El peso de lo ritual.....	121
6. Sobriedad y silencio como rasgos distintivos.....	126

SEGUNDA PARTE

En el nombre de Regina José Galindo

IV. PRODUCCIÓN LITERARIA.....	129
1. La palabra en el punto de partida	132
2. El cuerpo y la geografía como coordenadas	135
3. Genealogía y claves de filiación	141
4. La construcción de la identidad	147
5. Reivindicación y empoderamiento.....	157
6. La persistencia impune de la violencia de género	168
V. PERFORMANCE Y ARTE DE ACCIÓN.....	183
1. Primeras obras. La persistencia de lo verbal.....	197
2. La exploración de los límites y la tradición performativa	209
3. La violencia de género como principal vector de análisis.....	247
a) Violencia simbólica.....	260
b) Violencia física.....	317
4. La recuperación de la memoria colectiva y la revisión de la historia ..	390
a) Deshenebrando los hilos de la historia	401
b) De la conquista al expolio	418
c) Represión y desmemoria.....	446
d) En los márgenes de la memoria: el genocidio etnocida.....	485
5. La presencia recurrente de la muerte.....	524
6. En los laberintos de la realidad: un espacio para lo social	595

7. Los mecanismos represivos del poder: el reino del miedo	702
VI CONCLUSIONES	779
VII BIBLIOGRAFÍA	793
VIII. ÍNDICE DE FIGURAS	856

ÍNDICE DE ABREVIATURAS

AECID: Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo

AHPN: Archivo Histórico de la Policía Nacional

AVANCSO: Asociación para el Avance en las Ciencias Sociales

AVEMILGUA: Asociación de Militares Veteranos de Guatemala

CAAM: Centro Atlántico de Arte Moderno (Las Palmas de Gran Canaria).

CACIF: Comité Coordinador de Asociaciones Agrícolas, Comerciales, Industriales y Financieras

CAVC: Centro de Artes Visuales Contemporáneo.

CEDAW: Convención sobre la Eliminación de Todas las Formas de Discriminación contra la Mujer

CEG Centro de Estudios de Guatemala

CEH: Comisión para el Esclarecimiento Histórico

CELS: Centro de Estudios Legales y Sociales

CEPAL: Comisión Económica para América Latina y el Caribe

CFCE: Centro de Formación de la Cooperación Española

CICIG: Comisión Internacional contra la Impunidad en Guatemala

CIDH: Comisión Interamericana de Derecho Humanos

CIFO: *Cisneros Fontanals Art Foundation*

CONAVIGUA: Coordinadora Nacional de Viudas de Guatemala.

CUC: Comité de Unidad Campesina

ECAP: Equipo de Estudios Comunitarios y Atención Psicosocial

EdPAC: Educación para la Acción Crítica

EITB: Euskal Irrati Telebista

FAFG: Fundación de Antropología Forense de Guatemala

FAMDEGUA: Asociación de Familiares de Detenidos-Desaparecidos de Guatemala.

FARC: Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia

FLACSO: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales

FOMMA: Fortaleza de la Mujer Maya (Grupo teatral)

FRG: Frente Republicano Guatemalteco

FSLN: Frente Sandinista de Liberación Nacional

GAM: Grupo de Apoyo Mutuo

GLEFAS: Grupo Latinoamericano de Estudios, Formación y Acción Feminista

LACAP: Latin American-Canadian Art Projects

MAC/USP: Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo

MADC: Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (Costa Rica)

MINUGUA: Misión de Verificación de las Naciones Unidas en Guatemala

MTM: Mujeres Transformando el Mundo

MUAC-UNAM: Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional Autónoma de México

OCMAL: Observatorio de Conflictos Mineros de América Latina.

ODHAG: Oficina de Derechos humanos del Arzobispado de Guatemala.

PAC: Patrullas de Autodefensa Civil

PAI: Proyecto de Artistas Independientes

PNC: Policía Nacional Civil

PNUD: Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo

PP: Partido Patriota

REMHI: Proyecto Interdiocesano de Recuperación de la Memoria Histórica

RPDG: Red por la Paz y el Desarrollo de Guatemala

TEA: Tenerife Espacio de las Artes (Santa Cruz de Tenerife)

UDEFEGUA: Unidad de Protección de Defensoras y Defensores de los Derechos Humanos

UFCo: *United Fruit Company*

UFM: Universidad Francisco Marroquín (Guatemala)

UNODC: Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito

URNG: Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca

INTRODUCCIÓN

El origen de esta investigación se sitúa en la visita a una exposición organizada, en junio de 2006, por la galería Canem de Castelló. “*Es mou, et mou*” era la descripción genérica bajo la que allí quedaban agrupadas obras de varios artistas socialmente críticos. Regina José Galindo era la única figura femenina y no europea del heterogéneo conjunto y su grabación videográfica correspondía a una *performance* realizada en Italia, ese mismo año, en el marco de una exhibición con un inequívoco epígrafe: “*Il pottere delle Done*”. La obra contrastaba marcadamente con el resto de las proyecciones por la violenta agresividad del lenguaje empleado y por su indudable fuerza expresiva.

En la secuencia, reiterativamente proyectada, un chorro de agua a presión impactaba, de forma brutal, sobre el cuerpo desnudo de una mujer de escasa estatura y rasgos indígenas. Dos concisos y rotundos vocablos rotulaban el montaje: *Limpieza social*.¹ La violencia de la acción, el contraste entre la fragilidad vacilante de la silueta femenina y la rigidez pétrea del muro o quizá la actitud impasible del ejecutor masculino hacían tan difícil sostener la mirada como apartarla. Fueron muy pocos los datos que pude conseguir en aquel momento sobre está artista guatemalteca más allá de los facilitados por la propia galerista, que había descubierto a esta joven *performer* en la *Bienal de Venecia* del año anterior.

Aún a riesgo de volver a enfrentarme a la misma penuria documental, pocos años después, al plantearme un área de investigación para la tesis doctoral decidí recuperar los interrogantes abiertos y centrar mi indagación en la producción de esta creadora latinoamericana. Concurrían en ella algunos

¹ Fotos 139 y 140, pp. 714 y 720. Disponibles en <https://www.reginajosegalindo.com/limpieza-social/> y en http://www.lacajablanca.com/artistas/artistas_reginajosegalindo/index.html, consultado en agosto de 2008.

de los focos de interés con los que había iniciado el programa de doctorado y tanto su ámbito geográfico de procedencia como sus territorios de prospección, por distintos motivos, me resultaban muy próximos. La ruta emprendida a partir de ese momento se ha prolongado más de lo deseado y, a pesar de que la estructura, el planteamiento y el grueso del desarrollo quedaron cerrados hace ya demasiado tiempo, los requisitos exigidos para su presentación no han podido acabar de cumplimentarse hasta ahora.

Situada ya en el punto de partida, parece necesario ubicar el marco desde el que se plantea el recorrido que se pretende realizar. Elegir unas determinadas herramientas indagatorias o establecer una estructura organizativa específica en un proceso de investigación responde, no cabe duda, a un cálculo de posibilidades en el que se intenta conjugar, con un criterio de optimización, las metodologías más apropiadas para alcanzar los objetivos deseados. En esa medida, hacer explícitas las bases que guían esas opciones es un requisito que facilita la legibilidad del texto en el que finalmente acaba materializándose la exploración. Los conocimientos, explica Donna Haraway, están necesariamente “*situados y encarnados*” (Haraway, 1995:238). Parece, pues, recomendable apuntar el cuerpo conceptual desde el que se elige, se piensa y se amasa este proyecto.

Desde ese punto de vista, esta prospección parte de un posicionamiento crítico, incorporando a la reflexión la oblicuidad de perspectiva que, tanto desde los movimientos sociales como desde las tribunas teóricas, aporta la tradición feminista. Esta corriente de pensamiento, transformadora y plural, absorbe en su fértil recorrido distintas aportaciones que, pese a sus aparentes divergencias, ejemplifican una constante dinámica de avance y un compromiso persistente con los procesos de emancipación individual y colectiva. Dentro de América Latina, este legado adquiere, además, a lo largo de las últimas décadas, un acusado protagonismo, derivado de la extraordinaria capacidad con que las producciones teóricas consiguen enlazar con la calle y conectar con la realidad.

En esta matriz, se insertan las construcciones analíticas que, desde ese espacio *des-centrado*, nos ayudan a entender los mecanismos que sostienen la complejidad del actual orden global. Desde los *feminismos del sur*, las diferencias de género interseccionan con otras categorías, como la raza, la clase o la cultura, y las relaciones de poder y subalternidad que determinan los lugares sociales en razón del sexo se entrecruzan con la construcción geopolítica que diferencia entre “países centrales” y “países periféricos”. Una larga cadena de nombres propios engarza el trazado de esta pujante eclosión reflexiva que recorre la geografía continental de punta a punta.

Silvia Rivera Cusicanqui, M^a Sol de la Cadena, Marcela Lagarde, M^a Luisa Femenías, Karina Bidaseca o Rita Segato figuran entre ellos. A esta última antropóloga argentina corresponden algunos de los textos más clarificadores y lúcidos de la actual reflexión feminista que nos ayudan a pensar el complejo entramado que conforman, en América Latina, patriarcado y colonialidad. La conjunción de estos dos factores exacerba y agudiza las jerarquías existentes, reformuladas en nuevos patrones de poder que introducen en las primitivas tradiciones ancestrales de complementariedad el binarismo dualizado que caracteriza la modernidad. En este entorno de notable efervescencia productiva, se sitúa la propuesta artística de Regina José Galindo.

Visto con perspectiva, resulta sorprendente la rapidez con que está autora ha ganado peso en el escenario artístico mundial, una circunstancia que no es ajena a la creciente proyección creativa de su continente de origen fuera de sus fronteras. Pero, a pesar de los cambios experimentados en las últimas décadas en que la producción latinoamericana contemporánea ha multiplicado su presencia en los circuitos internacionales, continúan siendo muy limitadas las aportaciones bibliográficas específicas dedicadas al área. Un hecho que se agudiza si nuestro interés se centra en las prácticas alternativas, en la obra artística de una mujer y en un país que tradicionalmente ha tenido un peso reducido en este ámbito.

No es extraño pues que, pese al creciente prestigio adquirido por esta *performer* en muy distintos espacios, el volumen de contribuciones textuales dedicadas a su obra siga siendo todavía reducido. Pese a todo, el paulatino interés que despierta su producción ha provocado que comiencen a aparecer numerosos artículos, generalmente parciales, y sobre todo una multiplicidad de referencias en la red en torno a sus ya cuantiosos trabajos. El material es especialmente valioso si tenemos en cuenta la situación de partida en la que un acentuado vacío dificultaba extraordinariamente la localización de cualquier tipo de información. Dos publicaciones constituían en ese momento los únicos textos dedicados, de forma monográfica, a la obra general de la artista.

Ambos están editados en Italia y vienen auspiciados por la galería Prometeo que Ida Pisani dirige en Milán, pero presentan, en cuanto a su densidad y formato, una acusada diferencia. El primero de ellos, *Regina José Galindo*, es un volumen del año 2006 en el que se recogen un conjunto de artículos de diversos autores, entre ellos encontramos curadores guatemaltecos, como Emilio Valdés y Rosina Cazali, junto a críticos europeos, como Mario Scotini o Viviana Siviero. La segunda publicación, al igual que la anterior en edición trilingüe y con el mismo título, es la más completa por cuanto conjuga contribuciones textuales y material visual. Editada en el año 2011 por Vanilla Edizione, compila una amplia selección documental de obras realizadas entre los años 2006 y 2010 a las que se suman tres contribuciones de fecha anterior.

La antología, de espléndidas imágenes, viene acompañada por una variada selección de escritos de distintos expertos, en una compilación que aúna artículos editados previamente junto a aportaciones inéditas. La relación de especialistas participantes vuelve a ser plural. Encabezada por el crítico español Fernando Castro Flórez, la edición conjuga textos de diferente formato y pretensión y de autores de procedencia también diversa. Consideraciones generales comparten espacio con reseñas sobre obras concretas en una amalgama en que la entrevista también tiene cabida. Carolin Clare, Ruxandra Balaci y Eugenio Viola son algunos de los nombres

que integran las colaboraciones donde volvemos a encontramos la firma de la guatemalteca Rosina Cazali.

A estas dos recopilaciones, genéricas y multivocales, se añade, en el año 2017, una tercera monografía de autoría individual, avalada por el Servicio de Publicaciones de la Universitat Jaume I de Castelló y con el título de *Regina José Galindo: la performance como arma*. En un pequeño volumen, su autora, Lidón Sancho Ribés, se acerca a la producción que la artista realiza entre 1999 y 2016 y que combina con algunos trabajos de autoras coetáneas. Como explícitamente se afirma en su introducción, la capacidad de la actividad performativa para sacar a la luz problemas contemporáneos es la premisa que preside la publicación. El texto ofrece numerosos datos y una amplia selección de imágenes.

Junto a estos compendios, al compás de la creciente presencia que la artista alcanza en diferentes espacios expositivos, la reflexión teórica en torno a su obra se ha ido enriqueciendo a través de los catálogos generados, de diferente entidad y no siempre fáciles de localizar. En este ámbito, cabe destacar las ediciones relacionadas con los tres grandes eventos expositivos organizados en Europa en torno a su producción. El primero de ellos, en España, lleva el título de “Piel de gallina” y recoge una nutrida pluralidad de artículos, con firmas de especialistas de ambos lados del océano. La exposición estuvo comisariada por Blanca de la Torre y fue promovida por tres espacios museísticos: *Artium* (Vitoria-Gasteiz), *Tenerife Espacio de las Artes* (TEA), en Santa Cruz de Tenerife, y el *Centro Atlántico de Arte Moderno* (CAAM), en Las Palmas de Gran Canaria. El volumen que documenta la muestra agrega, en una separata, una cuidada compilación de poemas.

Dos años más tarde, en 2014, el Pabellón de Arte Contemporáneo (PAC) de Milán impulsa, en Italia, una segunda cita con la obra de esta *performer*. Comisariada por Diego Sileo y Eugenio Viola, “Estoy Viva” se convierte en la exhibición antológica más completa realizada hasta ese momento. Como en la exposición anterior, la revisión profunda y razonada que genera el evento cristaliza en un extenso catálogo. La edición, de gran

amplitud y espléndida calidad de imagen, recoge en un breve apartado final un conjunto de poesías y algunos dibujos. Las aportaciones textuales son, sin embargo, más reducidas que en la publicación precedente, con una única colaboración genérica, a cargo de Emanuela Borzacchiello, a la que se suman los dos textos de los curadores de la muestra.

En esta relación, habría que mencionar también el ejemplar derivado de la exposición que, en el año 2013, organiza la Universitat Jaume I de Castellón conjuntamente con el *Institut Universitari d' Estudis Feministes i de Gènere* Purificación Escribano. La presentación, con el título “Todos los Cuerpos”, se ubica en la *Sala Octubre*, dentro del campus universitario, y es comisariada por Lidón Sancho. La edición rescata diversas piezas de la artista y diferentes aportaciones analíticas del ámbito académico universitario. En fecha más reciente y con una clave recopilatoria semejante, hay que añadir una ulterior publicación. El libro, con el título “Regina José Galindo”, está vinculado a la *performance La Intención*, auspiciada por la *Fòcara de Novoli* (Lecce, Italia) y ligada a la exhibición correlativa que comisaria Giacomo Zaza en el año 2016. La obra recoge una entrevista inédita de Diego Sileo.

Finalmente, en la segunda década del nuevo milenio, un último catálogo, publicado por la Real Academia de España en Roma en el año 2020, registra la trilogía expositiva que en torno a la problemática migratoria comisaria Federica La Paglia. El volumen, titulado *Cuestiones de estado. Regina José Galindo*, recoge una amplia selección documental de las tres exhibiciones que, en Roma, Madrid y la Antigua Guatemala, materializan un proyecto de perspectiva amplia y globalizadora. En consonancia con la premisa curatorial, tanto los textos como las imágenes incluidas en la edición amplifican el foco de análisis para dar cabida a otras obras de la artista centradas en la temática que nuclea la muestra. La coherencia conceptual que direcciona el volumen y la relevancia de sus participantes, entre quienes figura Rosina Cazali, convierten esta edición en una herramienta valiosa para calibrar las líneas de trabajo más recientes de la *performer* guatemalteca.

La significación de la artista, como evidencia este sucinto recorrido, no ha cesado de crecer, al igual que la capacidad de sus realizaciones para provocar la reacción de un círculo de espectadores cada vez más cuantiosos y dispares. La respuesta del público dista de ser unánime y el arco de réplica oscila entre el rechazo radical y la declarada incomprensión o, por el contrario, la adhesión vehemente y afirmativa e incluso entusiasta ante sus propuestas. En esa cimbra, tienen cabida una pluralidad de matices y, aunque ella insiste, reiterativamente, en la empatía como objetivo intencional de sus elaboraciones, el desconcierto y la perturbación son quizá los sustantivos que más se ajustan a las sensaciones que generalmente suscita la recepción de sus obras, especialmente en su primera etapa.

En cualquier caso, lo que queda claro es que sus construcciones no dejan a nadie impasible, probablemente porque reconocemos en ellas, y no solo por la agresividad del lenguaje empleado, esa violencia, explícita o latente, que tiñe de manera sustancial el entramado vivencial de nuestra globalizada contemporaneidad. Diego Sileo habla de malestar epistemológico para aludir a la situación perceptiva que provocan sus propuestas y esa es quizá la seña definitoria más precisa. Por el territorio de indagación elegido y por los desconcertantes recursos retóricos utilizados, su producción despierta nuestra mente y abre rutas estéticas que quiebran esa anestesiada relación con la realidad de que habla Susan Buck-Morss (2005, pp.170-221), tan propia de la época que nos ha tocado habitar.

Indudablemente, todas sus obras hunden sus raíces en el universo guatemalteco al que pertenece la autora y desde el que crea, pero, aún demándonos un esfuerzo aproximativo a ese contexto geopolítico para aquilatar apropiadamente sus claves y consistencia, sus realizaciones consiguen interpelarnos de manera directa. El impulso que experimenta su producción en la segunda década del siglo XXI y que traslada sus proposiciones por todo el mundo responde, como vamos a intentar comprobar, a que no es difícil sentirse concernidos por ellas. Este hecho no evita, por supuesto, que, para adentrarse en la controvertida proposición creativa de esta autora, especialmente cuando la aproximación se realiza

desde un entorno geográfico y cultural diferente, resulte imprescindible efectuar un ejercicio de reubicación, tanto intelectual como emocional.

Es cierto que, desde un punto de vista formal, las elaboraciones de esta joven artista no son ajenas a algunas de las líneas por las que ha transitado la producción estética occidental, pero también resulta incontestable que todas ellas están signadas por la especificidad del contexto latinoamericano del que emergen. Un entorno vital que atraviesa toda su obra y que ella declina, con el concurso inexcusable de su cuerpo, desde su pertenencia al género femenino y a la etnia maya de la que genealógicamente procede. Sus aportaciones, desgranadas en una producción relativamente reciente y, en principio, reducida al marco centroamericano, desbordan muy pronto esos límites regionales para rebasar las fronteras del continente y proyectarse al otro lado del Atlántico.

La consecución de un León de oro en la 51ª *Bienal de Venecia*, en el año 2005, marca la secuencia más significativa del citado proceso de expansión. A partir de ese momento, se incrementan de forma notable el número de acciones presentadas en eventos internacionales y se diversifica el lenguaje de sus intervenciones, que se incorporan progresivamente a los entornos más dispares. El ámbito cerrado de galerías y espacios expositivos convive entonces, con mayor intensidad, con el escenario abierto de plazas y calles tan frecuentado por la artista en sus primeras obras. Pero la internacionalización que la producción de Galindo experimenta en las primeras décadas del siglo y su creciente prestigio no significan en ningún momento romper los vínculos vivenciales que ligan su obra con la realidad más próxima de su Guatemala natal.

La complejidad sociopolítica, las carencias estructurales y el peso de las tradiciones ancestrales, que se combinan, en sus peores efectos, con una herencia colonial cargada de androcentrismo, misoginia y un interesado desprecio por lo diferente, configuran un escenario, fracturado y violento, que la artista reinterpreta y exorciza de forma constante con el poder de su creatividad. Es este sustrato cultural, marcado por la hibridación, el que

inserta su obra en el conjunto más amplio del accionismo latinoamericano, una corriente creativa tan falta de análisis globales como fértil y plural en cuanto a su presencia y manifestaciones. Desde esta matriz nutricia, la obra de Regina José se configura, en la primera década del presente siglo, con perfiles singularmente diferenciados.

El activismo político de las *performances* argentinas o colombianas más radicales convive en ella con las opciones mixturadas, cercanas al formato de la instalación, más propias de algunos autores brasileños, al mismo tiempo que comparte con las artistas latinas contemporáneas, de la más diversa procedencia nacional, su acusado y beligerante compromiso de género. Pero más allá de las evidentes filiaciones discursivas con su medio más cercano, dos elementos específicos recortan la peculiar poética de esta artista: el concepto de cuerpo social - eje articulador y referencia, frecuentemente explícita, de todas sus realizaciones- y la extremada violencia y explicitud que sustenta la materialización concreta de la mayor parte de su producción.

Esa violencia, no obstante, aparece enmarcada, la mayor parte de las veces, en una puesta en escena sobria y contenida que, lejos de atenuar el agresivo efecto que las propuestas proyectan sobre el espectador, contribuye a potenciarlo intensamente. Sobre estos dos componentes planea de forma constante, a modo de subrayado *ostinato*, una línea de reflexión que cuestiona las relaciones de poder dominantes y abre interrogantes sobre su naturaleza, sentido y consistencia. En ese itinerario indagatorio, la impugnación del orden patriarcal, entendido como fórmula específica de opresión basada en el sexo-género y entrelazada con otros esquemas de dominio, se recorta como el eje fundamental que direcciona y compacta la coherencia de su discurso.

La centralidad de este posicionamiento sitúa a la autora dentro de esa corriente creativa donde el arte se vincula de forma esencial con la elaboración teórica que, desde distintos frentes, conjugan los feminismos. El prolongado y complejo periplo que entrelaza ambos vectores se inicia entre el

final de los años sesenta y la década de los setenta. Es entonces cuando la conciencia y el compromiso de las artistas se hace más evidente y explícito y cuando, a través de sus obras, comienzan a responder a las preguntas que desde el campo teórico se estaban planteando en torno a la mujer y su representación. En ese proceso reflexivo, el cuerpo femenino, secularmente colonizado y mistificado por la mirada masculina, es reclamado por las propias creadoras para mostrar los cuerpos de las mujeres y sus experiencias no como portadores, sino como productores de significado.

Esas primeras experiencias creativas hacen posible que, al final del siglo XX, nuevas generaciones de artistas cuenten con la posibilidad de subvertir los códigos sin necesidad de imponer otros, minando las convenciones desde su interior y rompiendo los sistemas de significación dominantes con sus propuestas. La libertad conseguida previamente les permite reivindicar su capacidad de elección, desmitificando y desajustando los valores establecidos para los géneros y haciendo herencia y memoria de su propia experiencia. En el decurso de esta trayectoria, emergen nuevos temas y nuevas formas de expresión. Y dado que el cuerpo de las mujeres es el territorio sobre el que se erige el orden patriarcal, no es extraño que muchas de estas autoras utilicen sus cuerpos como herramienta para coagular sus obras y como efectivo espacio de resistencia.

En el continente latinoamericano, el fin del siglo XX coincide con la caída de las últimas dictaduras y el inicio de un fenómeno global en donde el arte en clave femenina comienza a cobrar protagonismo. Surgen artistas que trabajan las temáticas de género desde un posicionamiento crítico con el papel desempeñado por las instituciones. En ese movimiento emergente, y dadas las traumáticas características del escenario político latinoamericano en la segunda mitad del siglo, el cuerpo se convierte en un espacio privilegiado para reubicar la violencia vivida. Desde esa clave, el uso artístico de la propia anatomía adquiere una gran efectividad para transmutar la corporalidad individual en un trasunto del organismo social. Sobre esta base, se fraguan las propuestas performativas de Regina Galindo, firmemente enraizadas en su universo de procedencia.

Por el carácter extremo de sus proposiciones y por algunas de las temáticas transitadas, especialmente en sus primeras *performances*, sus elaboraciones entroncan claramente con las experiencias creativas del primer arte corporal europeo. Un vínculo que la artista guatemalteca ha reconocido en multitud de entrevistas, señalando a Chris Burden o a Marina Abramovic entre sus referentes iniciales. No hay, sin embargo, en el recurso a la autoagresión o en el sometimiento a penalidades físicas a las que la autora recurre ningún componente sanador o catártico ni se alude a conflictos internos o recuerdos biográficos. En este aspecto, pese a la existencia de afinidades formales, su producción se distancia de la realizada por artistas como Gina Pane o Marina Abramovic.

El sufrimiento de la *performer* guatemalteca convoca y hace visible el dolor sufrido por otros seres humanos, los que habitan los márgenes o se hallan atrapados en los escalones más opacos de la sociedad. A través del proceso creativo, su cuerpo asume como propia la aflicción ajena, para revivir la tensión de quienes han sido sojuzgados por las estrategias utilizadas desde el poder. Al llevar su práctica expresiva a límites extremos, Galindo no busca tasar la agresividad reprimida ni sopesar las lindes de la resistencia corporal, sino generar un espacio abierto a la reflexión donde aquilatar las fronteras de la dignidad humana. Esta posición crítico-reflexiva la vincula con otras artistas latinoamericanas coetáneas frente a las que se recorta con nitidez por la radicalidad de su concreción y la solidez argumental de su opción creativa.

Esa singularidad específica es la que va a intentar contrastar esta investigación. Para ello, se ha optado por primar el acercamiento directo a la producción concreta de la autora a través de una revisión pormenorizada de sus realizaciones. En ese abordaje singularizado, se ha procurado establecer un diálogo abierto con los distintos componentes que confluyen en la cristalización del artefacto estético. Para ello, se han puesto en juego tanto la apreciación de los recursos retóricos empleados, las fórmulas constructivas elegidas o los comentarios explicativos de la propia creadora como la consideración de los factores sociopolíticos que, dentro de un entramado

espacio-temporal puntualmente determinado, conforman el armazón de sentido que articula la obra.

El marco temporal que acota esta prospección queda circunscrito en los catorce primeros años de su trayectoria -entre 1999 y 2013-, un límite lo suficientemente amplio como para calibrar de forma ajustada los componentes esenciales sobre los que se configuran sus propuestas, sin perder la posibilidad de apreciar los cambios que el paso del tiempo y la progresiva proyección internacional de sus ejecuciones han ido incorporando. La necesidad de obtener un espacio de comprensión definido ha exigido, lógicamente, generar algunos arcos previos de contextualización, que aportan el sustrato necesario para una apuesta creativa, como la de Regina José Galindo, plenamente situada.

El recorrido a través del *corpus* generado por esta *performer* bascula fundamentalmente sobre sus elaboraciones visuales, sin duda la parte más densa y voluminosa de su repertorio, pero la relevancia y significatividad de su aportación literaria han hecho inevitable desglosar este último ámbito en una sección diferenciada, aunque no independiente. Sobre este marco general, el desarrollo de la exploración queda articulado a partir de una malla organizativa en donde las diferentes piezas están encajadas en una estructura que se dispone en torno a siete ejes temáticos. Todos ellos quedan unificados por un mismo estambre, el vector de la violencia, que constituye el material de base del conjunto de su producción, pero conforman núcleos aglutinadores deslindados por la prevalencia de un determinado polo de atracción.

El de mayor relevancia se teje en torno a la violencia de género, un territorio que la artista declina en una amplia multiplicidad de expresiones. En este ámbito, la discriminación entre violencia física y violencia simbólica, establecida por Bourdieu (2000), ha sido el criterio organizativo empleado. La memoria aparece como el otro gran nódulo de conjunción cohesionadora. En él, se ha primado la direccionalidad que aportan los estudios más recientes sobre el tema que, como señala Elizabeth Jelin (2002), nos permiten

interrogarnos sobre cómo se construye el sentido del pasado desde su enlace con el presente. A estos dos grandes puntos de intersección, se agregan otros focos de polaridad, de menor entidad, pero significativos, que facilitan la comprensión argumentativa de la particular opción estética de esta artista guatemalteca.

Evidentemente, los criterios de distribución no tienen un carácter ni cerrado ni excluyente, sino una función fundamentalmente clarificadora y, como en toda red, la conectividad entre los elementos es el factor dominante por lo que cada uno de los hilos que atraviesan este bastidor comprensivo serían susceptibles de integrar polos diversos de atracción. En cuanto a las fuentes utilizadas y dada la opción prospectiva elegida, la página oficial de la artista se convirtió, desde el primer momento, en un importante canal de datos, aunque este archivo no tenía inicialmente ni la exhaustividad ni el grado de actualización que ha acabado por ofrecer. De ahí, que una parte sustancial del material empleado se haya obtenido tras un rastreo de la información disponible en la red, una vía de indagación que ha resultado básica para localizar todo tipo de referencias documentales.

PRIMERA PARTE

I. CONTEXTUALIZACIÓN

El poso de la violencia como sedimento de las realizaciones artísticas

Hablar de contexto, aún sin pretenderlo, implica aludir a componentes referenciales no siempre precisos. En él, confluyen lo físico y lo simbólico, se entrelazan geografías y entramados históricos y se funde lo impuesto con lo imaginado. Pero, en cualquier caso, sean cuales sean los factores por los que queda definido, todo contexto es en último término la expresión de procesos sociales y culturales complejos que hunden sus raíces en un tiempo y un espacio determinados. Latinoamérica y Guatemala delimitan la cartografía sobre la que se fragua la obra de Regina José Galindo. Y la contemporaneidad y sus violencias, dramáticamente impresas en la piel de este territorio, acotan el tiempo creativo de su producción, siempre cargada de memoria.

Desde esa realidad, atravesada por una comunidad de problemas y referentes compartidos, la artista esculpe sus propuestas, profundamente enraizadas en su universo de origen y, al mismo tiempo, profundamente abiertas a otros universos humanos. Sobre esa plataforma, con el lenguaje fronterizo y mixturado tan propio de las lenguas mestizas y subalternas, sus construcciones visuales nos trasladan a un entorno que sobrepasa, por su carácter poroso y laberíntico, una definición identitaria troquelada de forma rígidamente estricta.

Plenamente integrada en las corrientes artísticas más recientes, a las que no permanece ajena, la artista guatemalteca absorbe y refleja el contexto

vital que la envuelve, pero busca también incidir en él, con esa mirada, violenta y directa, que sistemáticamente arrojan sus producciones. Desde su personal lectura de cuanto la rodea, entre lo “local” y “lo global”, Regina Galindo reconstruye su mundo de procedencia y traslada al espectador una interpelación, difícil de sortear, moldeada través de la tangibilidad inmediata de su cuerpo.

A él recurre para condensar, en una poderosa *performance* que titula **Zopilote** (2005),² una de las elaboraciones más directas sobre su percepción del contexto en el que vive y sobre el posicionamiento desde el que decide enfrentarlo. El propio título de la obra ubica con nitidez el territorio de referencia en el que la artista decide situarnos. Escueta y precisa, la denominación elegida incorpora de manera inmediata, en la concreta explicitud del término, las ominosas connotaciones que en su país van adheridas al sustantivo. Estrechamente familiarizado con la muerte, este pariente centroamericano del buitre, que habita las tierras bajas de pueblos y ciudades, se carga en Guatemala de oscuras asociaciones vinculadas a su probada agresividad y a su condición necrófaga y carroñera.

Es fácil, en la capital, divisar su silueta en las inmediaciones del *Cementerio General* de la zona 3 y del cercano vertedero urbano, donde las bandadas encuentran nichos para nidificar y abundancia de alimento. Pero su presencia se recorta con mayor crudeza en el medio rural, donde su nombre aflora, de forma reiterada, en las declaraciones ligadas a los procesos de investigación sobre el genocidio. En ellas, tal como recogen los informes, el vocablo aparece con particular frecuencia en el relato de razias y masacres, dada la costumbre del ejército de abandonar los cuerpos de muertos y torturados a la voracidad indiscriminada de los animales salvajes³.

² Fotos 1 y 2, p. 25. Disponible en <https://www.reginajosegalindo.com/zopilote-ave-nacional/>

³ Son múltiples los testimonios recogidos en este sentido por la *Comisión para el Esclarecimiento Histórico* (CEH) auspiciada por los Acuerdos de Oslo de 1994: “(...) la víctima fue atada a un palo y lo dejaron expuesto al sol del día y al frío de la noche, sin comida y sin agua. No lo apartaron de allí, ni siquiera después que hubo muerto, sino dejaron que los perros y los **zopilotes** lo devorasen.” (Caso 5383 de la CEH, Nentón, Huehuetenango, junio, 1985. Tomo II, pág. 364); “(...) Una vez muertos, los

Transmutado en símbolo de opresión y muerte, el zopilote pasa a alegorizar, así, en el montaje de Galindo las páginas más oscuras de la historia de su país, aquellas dominadas por la arbitrariedad del poder y por la imposición forzada del silencio. De esta forma, por medio de una trasposición metonímica intensamente pegada a las vivencias de su entorno, la artista coagula en torno a esta ave de rapiña, tan indeseablemente familiar, el legado de violencia e inhumana irracionalidad sobre el que se asienta su mundo. Con ella se mide, en un literal cuerpo a cuerpo en el que, a través de una acción cargada de simbolismo, pero de fácil legibilidad, Galindo explicita, con concluyente nitidez, desde qué lugar y con qué disposición ha decidido alzar su voz.

La pieza, realizada en el año 2005, responde en realidad a su primera y única participación en un insólito proyecto fílmico - *Amorfo-te busqué*-, gestado en la capital guatemalteca en el décimo aniversario de la firma de los *Acuerdos de Paz*. Coincidiendo con los fastos conmemorativos de los diez años de democracia, Mario Rosales y Gustavo Maldonado pergeñan, a través de un lenguaje rupturista y plagado de símbolos, un sorprendente cortometraje desde el que apelan a la memoria y a la conciencia crítica de sus conciudadanos.⁴ La producción, sorprendente y difícil de clasificar, intenta saldar cuentas con la verdad y con la historia. Toma para ello, como sintomático punto de partida, el incendio provocado en la *Embajada Española*

soldados encargaron a los patrulleros que tiraran los cadáveres por ahí y que no les enterraran en el camposanto, porque eran gente de zopilote." (Caso 5680 de la CEH, Jacaltenango, Huehuetenango, septiembre, 1982. Tomo VII, p. 401). Casos citados por GARCÍA, Prudencio, *El genocidio de Guatemala*, cap. 2, apdo. e. La versión *online* puede localizarse en <http://www.derechoshumanos.net/genocidioguatemala/libro-cap2-violaciones-derechos-humanos.htm#2-2-f-Otras-formas>, consultado en mayo de 2014.

⁴ La película, con una duración de treinta minutos, se estrenó el 31 de enero del 2006 en las salas del desaparecido *Magic Place* (zona 13 de Guatemala capital). Tras dos sesiones saturadas de público, catorce foros de debate prorrogaron el eco de su argumentario, abriendo un imprescindible espacio de reconocimiento y discusión para esa generación que había convivido con los últimos estertores del conflicto armado. Desde el 31 de enero de 2016 en que queda liberada, la producción se hace accesible a través de la red. Puede encontrarse en <https://www.youtube.com/watch?v=L2jwgeEE7-s>., consultada en noviembre de 2016.

en Guatemala. Una brutal masacre que tiene lugar el 31 de enero del año 1980 y que se cierra con un saldo final de treinta y siete muertos.

Con el rastro de las imágenes de esa matanza puntuando los planos, el audiovisual somete a revisión la realidad política del país y utiliza para ello, como eje de articulación, una anti-historia de amor en que la ficción se mezcla con los sucesos históricos. La rememoración del pasado se filtra abruptamente sobre el presente del relato, en una extraña simbiosis que renuncia a la transparencia de la narratividad lineal en favor del encadenamiento de códigos alegóricos y surrealistas. La filmación, de gran complejidad simbólica y no menor fuerza dramática, presenta una textura híbrida y multiforme sobre la que se despliega una descompensada relación amorosa, con la violencia y el terror político de finales de los ochenta como telón de fondo.

Sobre este tapiz y sin una línea argumental definida, se van escenificando los encuentros y desencuentros de la pareja protagonista. Lo masculino y lo femenino, en una suerte de abstracción genérica, se condensan en estos dos seres que habitan de forma sustancialmente desigual un entorno sórdido lastrado por los dictámenes religiosos y el peso del poder militar. La realización incluye también la implicación activa de tres artistas guatemaltecas que, desde fórmulas poco convencionales, participan en la producción con sus propuestas contemporáneas. A la *performance* de Regina José Galindo, de notable peso y estrechamente enlazada con la diégesis de la proyección, se suman dos intervenciones más: la colaboración de la *performer* Yasmin Hage (1976) y la presencia pictórica de la veterana Isabel Ruíz (1945-2019).

Precisamente, una de las pinturas de esta última autora, cuya obra plástica se gesta en íntima relación con la memoria del conflicto, es la encargada de abrir la filmación. La pieza, datada en 1991, pertenece a la colección *Historia sitiada* (1991-1992) y forma parte de una de las cuatro series plásticas realizadas durante la guerra. Sobre la imagen del lienzo, en un lenguaje híbrido que conjuga lo conceptual y lo figurativo, los pinceles de

la artista evocan las masacres provocadas por el ejército en Santiago de Atitlán. A ella se añade el sonido extradiegético de unas campanas fúnebres y un texto del poeta y escritor guatemalteco Luís Cardoza y Aragón que anticipan gran parte del sentido en que puede leerse el discurso visual de la grabación:

Si los pájaros hubiesen visto el tormento de la tarde, no habrían podido volar y los niños habrían roto sus juguetes y meditado sobre la muerte (1992:13).

En abierto contraste, la primera escena nos muestra a una mujer que baila mientras se contempla complacida en el espejo múltiple de un antiguo tocador. Su cuerpo se mueve al ritmo percutivo de una vibrante tonada que llena con su sonido el vacío de la estancia. Simultáneamente, en ráfagas casi imperceptibles por su brevísima duración, la secuencia es invadida por un plano fijo en el que Galindo da comienzo a su *performance*. La brevedad de las tomas y los filtros de luz con los que están tratadas las imágenes dificultan su reconocimiento, pero, en la fugacidad de los insertos, atisbamos a ver a la artista, sentada en una bancada de piedra y completamente desnuda, concentrada en la tarea de desplumar un zopilote.

“*Desplumo un zopilote, quitándole una a una todas las plumas hasta dejarlo completamente desnudo*”,⁵ explica sumariamente el comentario sobre la obra incluido por la autora en su página oficial, en donde deja registro y constancia de los datos y características de la propuesta. La escueta descripción va precedida por una significativa rotulación identificativa: “*Zopilote, ave nacional*”, una etiqueta en la que, con la parquedad que la caracteriza, Galindo subraya enfáticamente la metáfora sobre la que se sustenta la pieza.

Noticias de periódicos, grabaciones de radio, fotografías y *video-footage* se superponen, en un goteo anárquico e insistente, al discontinuo vagabundeo de imágenes sobre las que se va ensamblando la película. La

⁵ Web de la artista. Disponible en <https://www.reginajosegalindo.com/zopilote-ave-nacional/>.

performance de Galindo se filtra en ellas a través de pequeñas ventanas que horadan circunstancialmente el plano en distintos puntos. De manera abrupta, la acción de la artista emerge a fogonazos en la piel de la pantalla, unas veces de forma nítida y claramente identificable y otras desde perfiles más turbios y difusos. Transmutado en una suerte de replica metafórica de la historia vivida por el país, el montaje de la *performer* acompaña el deambular callejero de la protagonista femenina. Su imagen, poderosa y contundente, puntúa con insistencia las derivas urbanas de la joven, en cuyos constantes desplazamientos intuimos un decidido proceso de búsqueda a través de la memoria.



Figura 1. Fotos 1 y 2 REGINA JOSÉ GALINDO. Zopilote. 2005. Fotografía: Mauricio Acevedo

En el último tramo de metraje, sin embargo, el desarrollo de la acción performativa pasa a primer plano y se convierte en el trasfondo visual de una de las secuencias centrales de la filmación. Acompasada por una base sonora, mecánica y repetitiva, que solo rompe el amplificado rasgado del desplume, los *flashes* de la *performance* se funden con una determinante escena de sexo en la que los cuerpos de los protagonistas saturan literalmente el plano de proyección. Capturada en distintos formatos, la propuesta de Regina José se entremezcla violentamente con las tomas del último encuentro sexual de la pareja, un juego erótico que, como la cámara revela en sus planos finales, concluye con una penetración invertida, en un sorpresivo intercambio de roles.

En la escena siguiente, una panorámica general nos muestra al personaje femenino al pie de la cama, vestido y listo para salir a la calle, mientras su *partenaire* permanece refugiado entre las sábanas. En este punto, un fundido en negro nos indica que la filmación se aproxima a su fin. Una mano femenina cierra la cancela exterior de la casa y un *travelling* lateral acompaña a la protagonista a través de una avenida vacía donde acaba por subir a un autobús. Contraviniendo la norma, el vehículo arranca con el semáforo en rojo al mismo tiempo que, acompañando el discurrir de la secuencia, la voz en *off* de una mujer desgrana las crípticas frases de un perturbador texto poético.

El fragmento, extraído del poema de Gustavo Maldonado que da nombre a la producción, apunta, en un tono sombrío, pero esperanzador, las potenciales claves interpretativas de la *performance* y el contexto de sentido en el que queda ubicada la trama de la película.

Desplumados los pájaros carroñeros, alzo nuevamente el vuelo. Del pasado y sus heridas nace la vida. El mundo que no se detiene, la realidad fugándose en todas direcciones, pero el pasado en mi memoria ya no es más un obstáculo, es más bien

la plataforma de donde parto en vuelo hacia ese lugar más allá de la oscuridad, más allá del silencio. (Amorfo-Te busqué).⁶

Aunque breve y discontinua, la presencia del trabajo performativo de Galindo desempeña un papel de notable relevancia en la filmación. Ya desde el inicio, su propuesta se convierte en el hilo conductor que atraviesa todo el metraje. La realización cobra envergadura en la parte final del film, donde confluye con el trazado del audiovisual en la última y determinante escena de intercambio sexual. En ese momento, y con singular nitidez, la *performance* replica visualmente la transgresión simbolizada en el lecho por la protagonista y sitúa en un mismo lineamiento representativo a las dos figuras femeninas implicadas: el personaje cinematográfico y la *performer*.

Ambas contravienen con sus acciones el posicionamiento de pasividad que el orden establecido atribuye a su género y, desafiantes, optan por asumir en sus actos un papel de decidida agencialidad. La rotundidad del gesto y la violencia de su materialización conllevan romper definitivamente con el pasado, con su arbitraria irracionalidad, con el absurdo de sus mordazas y, sobre todo, con la brutal violencia sobre la que venía sustentándose. De esta forma, alegorizando en su desnudez la potencial vulnerabilidad que niega con sus actos, Galindo ocupa el lugar de esa parte de la población que, aunque sometida y violentada, aún es capaz de confrontarse abiertamente contra quienes, como el zopilote, alimentan su poder con el cuerpo y la vida de sus muertos.

1. La herencia artística y el contexto creativo

Se podría afirmar que las sociedades latinoamericanas han permanecido, hasta fechas bastante recientes, relativamente ajenas a las

⁶ El poema, según confirma Gustavo Maldonado (en consulta realizada a través de *facebook*), es la reelaboración de un poema anterior, no publicado, que se reformula expresamente para esta proyección fílmica.

propuestas formales menos convencionales. La interesada apuesta institucional por los soportes creativos más tradicionales, así como la reducida inserción de sus protagonistas en los circuitos de difusión internacional, son, probablemente, algunas de las razones que explican esta circunstancia. No obstante, a partir de las últimas décadas del siglo XX y las primeras del XXI, esta situación se invierte de manera notable, hasta el punto de que no resulta exagerado considerar este ámbito geográfico como uno de los más prolíficos e innovadores en lo que a la exploración de nuevos modelos de expresión artística se refiere.

En este sentido, encontramos en el cono sur del continente americano una apuesta decidida por fórmulas expresivas que rompen con los lenguajes y los moldes clásicos. Una opción que no es ajena a las peculiares y dramáticas condiciones sociopolíticas que, desde los años setenta, han configurado este espacio geopolítico. La dependencia económica postcolonial y los gobiernos sucursalistas, corruptos y dictatoriales, que durante décadas han lastrado y condicionado la evolución de la zona, explican y dan sentido a una producción creativa intensamente comprometida con su entorno. En Brasil, Helio Oiticica, Artur Barrio (1945) o Cildo Meireles (1948) son algunos de los primeros nombres que, en fechas muy tempranas, articulan sus propuestas desde la convicción de que el arte puede constituir una poderosa fuerza emancipadora.

Su ruptura radical con las formulaciones más tradicionales enlaza de forma directa con las corrientes artísticas occidentales que, a partir de la segunda mitad de siglo, abordan el cuestionamiento y disolución de los moldes clásicos, pero presentan, respecto a ellas, singularidades significativas que legitiman su consideración diferencial. Encontramos, de forma general, una menor preocupación por el cuestionamiento y reflexión en torno al propio lenguaje artístico al mismo tiempo que se evidencia una vinculación más inmediata y estrecha con las concreciones vitales más cercanas de las que estos artistas son testigos. *Parangolés* (1965), de Hélio Oiticica, o *Bultos sangrientos* (1970), de Artur Barrio, ofrecen dos claros ejemplos de esta afirmación.

Ambas obras se perfilan claramente distantes en cuanto a los elementos formales utilizados y al tono general desde el que son construidas, pero innegablemente próximas en cuanto a su pretensión y sentido, y a las raíces socioculturales y el alineamiento sociopolítico de los que se alimentan. En la primera de estas proposiciones – *Parangolés* - el artista, o el espectador, se viste con capas de paños multicolores que se van descubriendo a medida que su cuerpo evoluciona al ritmo de la samba, dejando a la vista las proclamas impresas en las frases bordadas que ocultan los tejidos. “*Víctima de la adversidad*”, “*Tenemos hambre*”, “*Yo encarno la revuelta*” son algunas de las consignas exhibidas por los improvisados danzantes.

El arte de las calles se resignifica y politiza en esta obra que genera sus mecanismos expresivos a partir del propio sustrato popular con el que se confunde. El tono lúdico y festivo de la danza de las favelas se transmuta en una respuesta creativa que denuncia y visibiliza las opresivas condiciones en que las jerarquías instituidas mantienen a la población más vulnerable. La acción, por su carácter participativo, por la espontaneidad y por el anonimato con que se verifica, se dibuja como un perfecto catalizador de pensamientos, emociones y comportamientos políticos. El artista deviene, así, un agitador capaz de movilizar los sentimientos colectivos forzándolos a una comunicación ininterrumpida.

En el polo opuesto, en cuanto a la intensidad dramática de la realización, no así en su dimensión crítica, podemos situar la acción de Artur Barrios *Bultos sangrientos*. Con ella, el artista responde a la violencia social y política que inunda el país tras el establecimiento de la dictadura militar de Costa e Silva. En ese opresivo contexto, un acontecimiento coyuntural, el secuestro del embajador estadounidense M. Elbrick (Aznar e Íñigo, 2007) por parte de un comando guerrillero y la brutal oleada represiva provocada tras su liberación, se convierte en el punto de partida para la impactante realización del artista brasileño.

Bultos conformados con todo tipo de elementos (trajes, papeles, tinta, sangre, huesos...) se reparten por las calles de la ciudad y a lo largo de las orillas del río, adoptando, en su equívoca envoltura de telas blancas, la apariencia de despojos humanos abandonados al azar. Su perturbadora presencia sobre el pavimento sugería, con intensa crudeza, la existencia de una autoridad remota perpetrando impunemente todo tipo de atrocidades contra la población. La contundencia visual de los fardos, desperdigados por el tejido urbano, abordaba a los viandantes de forma sorpresiva e inevitable, disolviendo la opacidad informativa y la aparente normalidad política que el régimen y sus medios de censura se esmeraban en intentar transmitir.

Esta primera generación de artistas, voluntariamente en la periferia de la industria cultural regularizada, planteaba sus proposiciones creativas en lo que, siguiendo a Martha Rosler, podemos denominar como una “renarrativización” (Rosler, 2011: 10)⁷ del arte que, indiferente a los marcos de integración institucional establecidos, pone el acento en la reivindicación de la primacía de la comunicación. Desde esta posición, se genera un arte activo cuyo discurso estético busca engarzarse de forma directa en el entramado sociopolítico que lo produce y que, a su vez, pretende contribuir a producir transformadoramente. Un arte que de forma consciente se crea para comprender y hacer memoria, para posibilitar la crítica, la transformación y la ruptura, como apunta la curadora y crítica brasileña Aracy Amaral:

Parece posible afirmar que las acciones que distinguen, que singularizan el no-objetualismo en Latinoamérica, respecto de los demás realizados desde los años sesenta en Europa y Estados Unidos, son las propuestas en las que emerge, integrada en la creatividad, la connotación política en sentido amplio (de forma directa, así como a través de la metáfora)... al manifestar esa intencionalidad ‘política’ se revelan a sí mismos, comprometidos con el propio aquí/ahora, convirtiendo sus

⁷ Texto original en ROSSLER, Marta, *Decoys and Disruptions. Selected Writings, 1975-2001*, Cambridge, The Mit Press, 2005, pp. 98-112.

propuestas diversas de aquellas procedentes de la información puramente cosmopolita (Amaral apud Muñoz, 2004:48).⁸

Esta línea de producción discursiva iniciada en la década de los setenta, tan profundamente marcada por el lastre de la herencia postcolonial, se prolonga hasta nuestros días en un nutrido conjunto de variadas producciones artísticas que tienen a la violencia, en sus diversas manifestaciones, como simiente nutricia. Faltan todavía estudios generales que, de forma específica, aborden y sistematicen los efectos sociales y culturales del proceso recolonizador en la práctica artística latinoamericana, pero es cada vez más insoslayable la emergencia de nuevas y poderosas individualidades que, sumándose a las ya existentes, protagonizan bienales y eventos con su personal lectura crítica sobre la distorsionada y violenta realidad social de sus espacios de procedencia.

El componente político de estas contribuciones, que se multiplican a partir de los años 90, se ensambla en los lenguajes más diversos (acciones callejeras, *performances*, elaboraciones corporales, vídeos, documentalismo, fotografía, instalaciones...), al mismo tiempo se abre el análisis a nuevos ámbitos de resistencia (la violencia de género, en sus múltiples manifestaciones, será uno de los más significativos). En todas ellas, a pesar de la diversidad de planteamientos, reencontramos, de forma sistemática, la misma impronta crítica que distintos autores señalan como eje unificador de las propuestas y que convierte en inexcusable el realizar una primera aproximación a las condiciones geopolíticas del entorno y, de manera más específica, a la circunstancialidad y líneas de filiación en las que se engarzan las obras.

⁸ Texto original en AMARAL, Aracy, "Aspectos do não-objetualismo no Brasil", *Memorias del primer coloquio latinoamericano sobre arte no objetual y arte urbano. Realizado por el Museo de Arte Moderno de Medellín en mayo de 1981*, Medellín, Fondo Editorial Museo de Antioquia, 2011, pp. 147-156. El componente político que registra la tesis desplegada por Amaral, en ese *Primer Coloquio Latinoamericano* del año 1981, se ve corroborada por las prácticas artísticas posteriores que muestran una insistente preocupación por la realidad social. En opinión de Victor Muñoz, esta conexión directa con el contexto más concreto se traduce, desde un punto de vista formal, en la constatable influencia de elementos populares, festivos o religiosos, claramente apreciables en obras *Parangolés* de Helio Oiticica.

Desde esta óptica de proximidad, detectamos, dentro del universo creativo guatemalteco más reciente, una línea de escisión con el largo proceso bélico que atraviesa la vida del país como gozne. Este eje divisorio separa la producción artística de la etapa de guerra de aquella otra que comienza a cuajar con el fin de los enfrentamientos armados y que eclosiona definitivamente con la firma, el 29 de diciembre de 1996, de los *Acuerdos de Paz* que ponen fin al conflicto. Dos fases diferenciadas, en orientación temática y herramientas procedimentales, pero hermanadas en el análisis de la realidad y el rechazo frontal al orden existente. En el primero de estos tramos cronológicos, los artistas, vinculados activamente a la vida política desde posiciones inequívocamente militantes, generan sus obras en referencia directa al proceso de contienda o a la creciente pérdida de libertades civiles.

No es casual que en ese clima de violencia y represión en que la población “*se acostumbró a bajar la mirada y a pensar en silencio*” (Payeras, 2004), algunos de los momentos más relevantes de su narrativa histórico-artística se dieran, justamente, a partir de modelos de producción vedados. Es el caso de las agrupaciones creativas, estables o coyunturales, surgidas en esta etapa. Entre ellas, destaca por su influencia, más simbólica que formal, el *Grupo Vértebra* y su inequívoco *Manifiesto*.⁹ El recrudescimiento de las

⁹ El *Grupo Vértebra* se constituye como colectivo creativo en Guatemala a finales de los sesenta. Fundado por Marco Augusto Quiroa, Roberto Cabrera y Elmar Rojas, aglutina en torno suyo a una serie de maestros de la Escuela Nacional de Artes Plásticas y, posteriormente, a músicos, escritores y artistas de la región. En el *Diario de Centroamérica*, publican, el 4 de marzo de 1969, un ambicioso manifiesto que sitúa la intencionalidad social en el centro de la actividad creativa. Su expreso posicionamiento delata, sin ambigüedad, la beligerancia de su adscripción política y reafirma, argumentativamente, una producción forjada en abierta confrontación con las prácticas artísticas más convencionales. “(...) *Si en un tiempo seguimos huellas extrañas, vericuetos de ajenos y transitados caminos, ahora descubrimos la potestad de nuestra posición geográfica y calidad antropológica. (...) No somos huéspedes de nuestro mundo, ni reporteros que miran la batalla desde la retaguardia, sino luchadores con parte de iniciativa histórica y genuina responsabilidad. (...) La expresión nuevamente figurativa –por decir humana y realista porque quiere mostrar al hombre desnudo– que practicamos, tiene que ser acusadora y brutal. Protesta con color de juicio caústico, crítica y cortantes. Debe ser apasionada, catártica, directa.*” Extracto del documento fundacional. Puede leerse completo en, *Manifiesto Vértebra*, Departamento de Educación, UFM (Universidad Francisco Marroquín), <http://educacion.ufm.edu/manifiesto-vertebra/>, consultado en febrero de 2015.

operaciones militares y las incursiones punitivas durante la década de los ochenta hace que la producción se contraiga en experiencias más solitarias, un hecho que no impide, sin embargo, la presencia de notables excepciones. Entre ellas, el *Laboratorio de Creatividad*, fundado por Margarita Azurdía (1931-1998) y al que se adhieren María del Carmen Farrington, María Olga de Noriega y Fernando Iturbide (Cazali, 2017: 64-88).

Al nombre de su promotora van asociadas las primeras experiencias performativas realizadas en el país, una práctica restringida a círculos sociales muy limitados, pero radicalmente innovadora. De su mano, se introducen en el cerrado horizonte de la dictadura las primeras experimentaciones con el cuerpo en ámbitos públicos de la capital guatemalteca. Pero el arte de resistencia y conciencia y las incursiones en nuevas formas de experimentación formal no consiguen fracturar la configuración hegemónica de los espacios creativos, estrictamente reservados a élites de intelectuales comprometidos ideológicamente. Este escenario comienza a modificarse tímidamente, a finales de los años ochenta, con la apertura de la *Galería Imaginaria*,¹⁰ y se convierte en definitivamente imparable en los noventa, con el surgimiento de proyectos como el *Proyecto de Artistas Independientes (PAI)* o *Casa Bizarra*.

La última década del siglo coincide con la explosiva irrupción de una nueva generación de artistas, desprejuiciados e inconoclastas, que, literalmente, toman las calles. Inicialmente, estos jóvenes creadores muestran poco interés por el proceso histórico inmediato, manifiestan, asimismo, una decidida voluntad de distanciarse de la genealogía precedente y su intensa implicación personal e ideológica en el conflicto. No hay en sus actuaciones un cuestionamiento directo del origen y causas del proceso vivido por el país, sino un rechazo visceral, y a veces cínico, de la realidad existente. Forman

¹⁰ La *Galería Imaginaria* surge en La Antigua Guatemala tan solo un año después de la instauración del primer gobierno civil presidido, desde 1985, por Vinicio Cerezo. Fundada por Luis Gómez de Palma y Moisés Barrios, aglutina muy pronto a señalados artistas guatemaltecos, como Pablo Swezey o Isabel Ruíz, y a algunas figuras posteriormente determinantes en el desarrollo artístico de Regina José Galindo, como la curadora Rosina Cazali o el *performer* Aníbal López.

parte de una pluralidad de movimientos de disidencia contracultural, de carácter eminentemente urbano, que buscan sobre todo romper deliberadamente con el pasado. Con ellos, como explica Rosina Cazali en alusión a *Imaginaria*, la producción creativa cambia radicalmente su formulación y su carácter,

Imaginaria es un parte-aguas en el paradigma colectivo. Anteriormente los colectivos artísticos se entendían y asumían como algo cerrado. En Guatemala, además, estaban permeados por el activismo político, las narrativas de izquierda, etc. Se basaban en estructuras verticales donde primaba una sola forma de pensar, un solo objetivo que se sellaba con los tradicionales manifiestos (Valdés, 2015).

Pese ser etiquetados como generación de postguerra, la mirada de estos creadores no se proyecta sobre la historia reciente y traumática del país. De hecho, muchos comienzan a descubrirla con los levantamientos de las primeras fosas clandestinas y la publicación de los documentos y archivos secretos que daban cuenta de las dimensiones reales de la barbarie. Con el cambio de milenio como telón de fondo y la firma de los *Acuerdos de Paz* en el horizonte político más inmediato, Guatemala entra en un periodo de esperanzado optimismo, un clima de apertura que impulsa a los artistas a buscar lenguajes alternativos y a asumir nuevos retos sin temor al riesgo. La posibilidad de generar otras formas de explorar la expresión y la imagen y de entender lo político y lo poético se extiende como una necesidad que poco tiene que ver con los modelos precedentes.

En el entramado sociocultural que se gesta en la capital guatemalteca sobre estas bases, participan distintos actores. Algunos de carácter más institucional, como la *Galería Colloquia* que, promovida por artistas, curadores y galeristas, se convierte, desde su fundación en 1997, en una ventana abierta al arte contemporáneo internacional, otros de tono más informal y multiforme, como la *Casa Bizarra* que, a pesar de la brevedad de su existencia, consigue aunar en un mismo espacio a los creadores más jóvenes

e irreverentes. Con una formulación mixturada, entre café literario y galería experimental, este proyecto alternativo, alojado en un antiguo y abandonado caserón de la conflictiva *Zona 1*, aglutina en torno suyo una generación que comparte, como apunta uno de sus más significados integrantes, “(...) *la rabia situacionista de la década del sesenta, pero sin la militancia y censura que impuso la Guerra Fría*” (Payeras, 2011).

PAI, impulsado por el escultor Darío Escobar (1971) y la pintora Diana de Solares (1952), pero liderado colectivamente articula, en conexión con la *Casa Mundo Bizarro*,¹¹ las primeras exposiciones en que crítica, curaduría y debate artístico confluyen en la consecución de un objetivo común: el abrir en el país nuevas posibilidades para la expresión creativa. La segunda de las tres acciones expositivas generadas por el colectivo, “Sin pelos en la lengua”, supone para Regina José Galindo la oportunidad de mostrar su obra, por primera vez, en un espacio expositivo. Por otro lado, como subrayaba con ocasión de la citada exhibición la curadora Rosina Cazali, se aprecia ya en estos primeros eventos ofrecidos al público una destacada presencia de mujeres en la relación global de participantes.

El valor del movimiento de estos artistas jóvenes es innegable. Pero la importancia de la obra de las mujeres es trascendental al no portar los estereotipos convencionales del arte realizado por mujeres. Obras como las de Deborah Dufflon, Regina Galindo, María Adela Díaz y Jéssica Lagunas dan la nota y coinciden en un sentimiento de autoafirmación y de discutir situaciones comunes que afectan a todas las mujeres en la sociedad guatemalteca (Cazali, 1999).

¹¹ “La Casa Mundo Bizarro busca apoyar y fomentar el desarrollo de la cultura nacional, a través de las distintas disciplinas del arte. Partiendo de una indispensable reconstrucción del valor humano, es necesaria la integración, no solo de distintas expresiones, sino también de los múltiples sectores socioeconómicos e intelectuales para poder ofrecer así una respuesta menos inhibida, orientada básicamente a la función primordial del arte: la comunicación”, en MONSANTO, Guillermo, “La Casa Mundo Bizarro”, *Prensa Libre, (Trespuntos...)*, extracto de un recorte de prensa publicado con ocasión de la inauguración de este proyecto artístico-cultural. Puede encontrarse en <http://bizarroguate.blogspot.com.es/>, consultado en febrero de 2015.

La Casa Bizarra, como espacio físico, llega a su fin en 1998, pero el concepto del proyecto se expande a otros ámbitos y, en confluencia con el resto de los actores reseñados y otros que se van agregando, acaba gestando el primer *Festival de Arte Urbano*. El centro histórico de la capital, hasta entonces una zona peligrosa y prohibida, es desbordada por la iniciativa que reafirma la libertad de expresión a partir del papel del arte como constructor social. Dos ediciones fueron suficientes para que intelectuales, artistas y gestores perdieran el miedo a los espacios públicos y sentaran las bases de una nueva forma de exhibición y producción. Sobre este soporte e impulsado por el artista José Osorio (1974) y la teórica Rosina Cazali, cobra vida, a partir del año 2000, el *Festival Octubre Azul*. En el planteamiento mismo del evento, como delata su denominación, se hallaba implícito un reconocimiento a la malograda revolución de 1944.

Instalaciones en edificios públicos, cortes de calles principales, lecturas de poesía en parques urbanos, proyecciones de vídeos en las fachadas de edificios estatales configuran un amplio repertorio de propuestas que reúnen tanto a artistas con una reconocida trayectoria como a creadoras y creadores desconocidos. El objetivo era “(...) *celebrar la revolución con la revolución*” (Osorio, 2009), afirma Osorio rememorando el proceso desde la dirección de *Caja Lúdica*, una organización socioeducativa que cristaliza en este contexto y hace del arte el instrumento por el que jóvenes marginalizados descubren su creatividad y su sentido de la vida. “(...) *El parámetro fue hacerlo sólo bajo el estatuto de la Constitución Nacional, por el derecho de manifestarnos, sin ni siquiera darle categoría de arte, no había esa pretensión. Nos sentíamos una guerrilla cultural y eso nos daba energía*” (Osorio, 2009), añade, perfilando la híbrida naturaleza de la iniciativa.

Las primeras realizaciones de Regina Galindo se fraguan en el transcurso de la secuencia temporal descrita, con un ritmo de creación que se va acompasando con el proceso de transformación vivido por el país. Para el *II Festival del Centro Histórico*, en 1999, gesta la *performance Lo voy a gritar*

al viento (1999),¹² en el *Edificio de Correos* de la capital, y presenta, ese mismo año, *El dolor en un pañuelo* (1999).¹³ Igualmente, registramos su presencia en las sucesivas ediciones del *Festival Octubre Azul*, cuya primera cita protagoniza con la sobrecogedora *No perdemos nada con nacer* (2000).¹⁴ Dentro del país, el movimiento generado provoca una auténtica sacudida que desfolcloriza el arte y promueve otras formas de producción como atestiguan los posteriores *Festivales de Sololá, San Juan de Comalapa y Quetzaltenango*. Pero también, fuera de sus fronteras es constatable el eco que este impulso renovador llega a alcanzar.

Invitados por el legendario curador Harald Szeemann, seis artistas centroamericanos acuden a la *Bienal de Venecia* del año 2001. De entre los seleccionados, tres - Aníbal López, Regina José Galindo y Luis González de Palma - proceden de Guatemala. La obra presentada por el primero de ellos, *Documento de un acto vandálico* (2000), se hace acreedora además a uno de los premios concedidos por el jurado internacional. Un galardón que reconoce la aportación de los artistas menores de treinta y cinco años y que, solo unos años después, es recibido también por la *performer* guatemalteca. Como los hechos ponen de manifiesto, la heterogénea efervescencia inicial comienza a ser sustituida, a lo largo de la primera década del siglo XX, por una paulatina formalización de algunos de los espacios generados y por una lenta, pero imparable profesionalización del medio artístico y de los creadores que buscan acomodar en él sus obras.

¹² Fotos 12 y 13, pp. 198 y 201. Disponibles en <https://www.reginajosegalindo.com/en/lo-voy-a-gritar-al-viento-2/>

¹³ Fotos 37 y 38, pp. 323 y 326. Disponibles en <https://www.reginajosegalindo.com/en/el-dolor-en-un-panuelo-2/>

¹⁴ Fotos 44, 45, 46, pp. 352 y 354 Disponibles en <https://www.reginajosegalindo.com/en/no-perdemos-nada-con-nacer-2/>

2. Las condiciones sociopolíticas y el contexto histórico

Generalizar características y condiciones de un espacio tan amplio como el que acoge el término de América Latina implica sustraer del análisis la innegable diversidad y variabilidad que el área ofrece. Pero, a pesar de sus recorridos históricos y políticos diferenciales, esta vasta región acumula trayectorias culturales, económicas y sociopolíticas comunes que explican su inclusión en un bloque geopolítico de trazado homogéneo. De una forma u otra, todos estos países aparecen marcados en los inicios de la modernidad por los efectos de un pasado colonial, una deriva que la contemporaneidad traduce con una clara subordinación a la hegemonía económica de los actuales centros de poder capitalista. Nuevos sistemas de dominio que, en el presente milenio, reformulan sus esquemas de sujeción a través de servidumbres y dependencias comerciales indefectiblemente ligadas a ataduras sociales y culturales.

En este diseño estructural compartido, y a pesar de los esfuerzos realizados, no se vislumbran a lo largo del último siglo progresos que hayan supuesto cambios realmente significativos. Al filo de los años sesenta del siglo XX, los estados de mayor potencialidad económica compartían una dinámica de mercados protegidos e industrialización sustituidora de importaciones que parecía augurar un porvenir próspero y un potencial cambio de tendencia. En la década de los ochenta, sin embargo, las políticas neoliberales que dominaban el mercado globalizado agudizaron las desigualdades interterritoriales, de manera que ni siquiera las áreas más prósperas fueron capaces de enfrentar las nuevas condiciones con independencia y efectividad. La grave crisis de deuda que inaugura la década torna inviable cualquier proceso de desarrollo en la zona, que se ve sistemáticamente subordinada al mantenimiento de la estabilidad monetaria.

En este itinerario de retroceso, la autosuficiencia en la producción de alimentos es sustituida por la importación de productos básicos y el endeudamiento y la depauperación de los grupos más desfavorecidos pasa a convertirse en la tónica general. La degradación ambiental en las ciudades y el imparable empobrecimiento de la población conviven, curiosamente, con el desproporcionado enriquecimiento de determinados grupos sociales. Al mismo tiempo, y de forma paradójica, las instancias públicas avanzan en el desmantelamiento del sector estatal y la disolución, casi absoluta, de todo tipo de políticas sociales. Desregulación, privatización, apertura al mercado internacional y adopción de políticas que reproducen mecánicamente los *consensos* del *Fondo Monetario Internacional* y el *Banco Mundial* marcan las directrices por las que se guían la mayor parte de los gobiernos regionales, atrapados en una grave crisis de endeudamiento.

Este desalentador horizonte no se modifica durante las dos décadas siguientes, abiertas con la crisis mejicana de 1994 y la brasileña de 1999. Estados debilitados en el plano externo y con una reducida capacidad de acción interior continúan siendo el reflejo de sociedades cada vez más fragmentadas y desiguales. Mientras tanto, la profunda y extensa resaca de los remedios neoliberales y los efectos colaterales provocados por ellos continúan anegando el continente. Con el arranque del nuevo siglo, el giro a la izquierda de una parte no desdeñable de los gobiernos de la zona abre una tibia esperanza sobre la posibilidad de lograr un cambio de orientación. Pero la oportunidad de introducir modificaciones sociopolíticas de amplio calado termina frustándose y el proceso de reformas acaba por truncarse abruptamente a medida que avanza la segunda década del recién inaugurado milenio.

Este cuadro de descripción global que, con matices, podría predicarse de la generalidad de los países del sur del continente americano requiere una lente de prospección más próxima para delinear el bastidor político sobre el que, dentro de cada territorio, se tejen las grandes líneas de acción económica. Y en ese entramado, no hay que olvidarlo, las oligarquías locales desempeñan un papel de innegable relevancia ya que, como señala Frantz

Fanon (1999) en su lúcido análisis sobre los procesos descolonizadores de mediados del siglo XX, la violencia que comporta todo dominio económico no es factible sin el concurso participante y la aquiescencia cómplice de los dominados. Es en ese ámbito donde hay que encajar las diferentes fórmulas de imposición que, con acusada crudeza, configuran la historia política latinoamericana, un recorrido laminado, de manera constante, por la arbitrariedad y el autoritarismo.

Para esos sectores sociales complacientes con el orden establecido no ha sido extraño acudir al uso de recursos excepcionales para asegurar su posición. Una práctica que, como apunta el citado autor, no conoce límites a la hora de garantizar la supresión, de forma taxativa, de las inevitables oposiciones y resistencias. *“En las regiones coloniales, el gendarme o el soldado, por su presencia inmediata, sus intervenciones directas y frecuentes, mantienen el contacto con el colonizado y le aconsejan, a golpes de culata o incendiando sus poblados, que no se mueva. El intermediario del poder utiliza un lenguaje de pura violencia”* (Fanon, 1999: 30). Así, remedando las prácticas de las antiguas metrópolis, los sectores anuentes con los intereses impuestos desde el exterior no dudan en utilizar las herramientas de la represión cuando las exigencias del capital o el apuntalamiento de su acomodaticia posición lo requiere.

En esta inercia de imposición directa y violenta, se inscribe el amplio listado de dictaduras militares, estados policiales y democracias deficitarias que registra la región y que muy pocos países de la zona han tenido el privilegio de mantener fuera de sus fronteras. A todo ello, se añade una intensa corrupción, ampliamente extendida en el interior de las instancias políticas y burocráticas, que se convierte, desde de la segunda mitad del pasado siglo, en el inevitable telón de fondo por el que queda definido el área. La situación, dado el profundo arraigo y la densidad de este tipo de prácticas, distorsiona gravemente los engranajes administrativos y mutila cualquier tentativa de reforma que los esporádicos, pero significativos, procesos democratizadores han intentado llevar adelante.

Dentro de este contexto global, profundamente marcado por la dependencia secular y una tendencia permanente hacia prácticas políticas extremadamente comprensivas con los grandes poderes económicos, Guatemala se perfila con trazos singularmente turbios. Situada en la parte norte del eje centroamericano y con una diversidad orográfica que explica su extraordinaria riqueza en recursos naturales, el país se convierte muy pronto en una zona especialmente atractiva para las grandes compañías multinacionales que operaban en el continente. Estas corporaciones de capital extranjero, asentadas en el país desde el siglo XIX, se erigen, ya en las primeras décadas del XX, en árbitros políticos de primer orden que imponen el peso de sus decisiones bajo el paraguas tutelar de las sucesivas administraciones estadounidenses (Pastor, 2013).

Hacia 1900, más del 40% del territorio guatemalteco es controlado por la omnipotente *United Fruit Company* (UFCo) -actualmente *Compañía de Desarrollo Bananero de Guatemala*- que llega a representar, de *facto*, la principal fuerza política durante la presidencia de Manuel Estrada Cabrera, evocado de forma magistral por la pluma de Miguel Ángel Asturias. Los intereses de esta Compañía prevalecen durante décadas sobre las demandas de desarrollo local, frenando la articulación de una red de comunicaciones coherente e imposibilitando la sustitución del sistema productivo de plantación por una economía competitiva y autónoma.

A mediados del siglo XX, la insurrección popular iniciada en la *Universidad de San Carlos* desemboca en la *Revolución de 1944*. Un movimiento emancipador que pone fin a los más de catorce años de dictadura del general Jorge Ubico y marca un hito decisivo en la evolución histórica del país. La apertura de un proceso de reforma agraria, la creación del Banco Nacional, la publicación del primer *Código de Trabajo* y la regularización de las organizaciones sindicales son algunas de las medidas adoptadas por los sucesivos gobiernos, que impulsan también campañas de alfabetización e instauran una educación primaria obligatoria. Pero, pese a la mesura de las reformas, la travesía modernizadora apenas cumple una década. A mediados de los cincuenta, un movimiento contrarrevolucionario, impulsado por la UFCo

y significados miembros de las oligarquías locales, fuerza la renuncia del presidente electo Jacobo Arbenz evidenciando la sólida cimentación sobre la que se sustentaban los intereses del capitalismo norteamericano.

Con el soporte internacional y en pleno auge de las doctrinas macartistas, el golpe de estado del coronel Castillo Armas clausura la experiencia democrática emprendida por el país y genera un argumentario justificativo que, en su trazado esencial, mantiene su vigencia durante más de medio siglo. La legitimación del terror a través del uso de la ley, la idea de *Dios y Patria* y la producción de un discurso férreamente nacionalista, así como la manera de entender el papel de Guatemala en el tablero internacional de la *Guerra Fría* constituyen los pilares fundamentales de un núcleo de principios que asumen, sin fisuras, todos los gobiernos que se suceden posteriormente. Sobre estos fundamentos, construyen las sucesivas instancias de poder los hilos con los que se trenzan ideológicamente, desde esta etapa, más de cuatro décadas de la historia guatemalteca.

Distintos componentes se conjugan en la formulación de los elementos motrices de este *corpus* argumental. Precipitan en ellos siglos de ancestral racismo, la poderosa influencia de la Iglesia, profundamente conservadora, y una idea de cultura política asociada a la hacienda y la gran plantación. Paralelamente, el anticomunismo, pieza inevitable en el diseño geopolítico de la época, adquiere rango de ideario de Estado y, junto a la doctrina de seguridad nacional, refuerza el basamento ideológico que heredan las ulteriores administraciones. Finalmente, la configuración de un “enemigo interno” (Epe y Kepfer, 2014), un “adversario” que queda ubicado más allá de cualquier obligación moral, termina de prestar compacidad al conjunto. Y es en esta etapa, sobre la fuerza aglutinadora de ese último factor, cuando se fraguan las raíces del terror de Estado, un eje de acción que alcanza su expresión más dramática en las campañas genocidas de 1981 y 1982.

Sobre esta rígida arpillera de exclusión e intolerancia se despliega el proceso de guerra que desgarrá internamente el territorio durante la última parte del siglo XX. La coyuntura bélica del país no es una excepción en el

área, donde cristalizan los últimos conflictos armados encuadrados en la denominada política de bloques, pero sí destaca entre las conflagraciones coetáneas por su amplia duración y su acusada crudeza. Treinta y seis años de enfrentamientos entre la guerrilla -unificada en 1982 en la *Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca* (UNRG)- y los grupos militares y paramilitares, financiados por los EEUU, asolan el país y le conceden el dramático privilegio de haber albergado el conflicto civil más antiguo y prolongado de toda América Latina. La contienda experimenta, además, en el punto álgido de los años ochenta, un silenciamiento, interno y externo, que agudiza sus cotas de barbarie (Berganza, 2004).

Brutales represiones, desapariciones forzadas, torturas, secuestros, masacres de civiles y una conculcación sistemática de los derechos humanos, ostensiblemente ignorados por los sucesivos gobiernos militares, son los elementos que describen uno de los conflictos más extremados y de menor proyección exterior. Carlos Manuel Arana Osorio, Fernando Romero Lucas, Efraín Ríos Montt, Oscar Humberto Mejía Víctores o Lucas García son algunas de las figuras, todas ellas de filiación castrense, que muestran un mayor celo en el ejercicio de la dirección del poder. Bajo sus respectivas presidencias se ejerce una política represiva muy acentuada, especialmente destructiva en las denominadas campañas de *tierra arrasada* de las últimas décadas del siglo que, bajo la coartada de la lucha anticomunista, dejan tras de sí aldeas completas casi desaparecidas y un rastro de cientos de miles de muertos.

Esta circunstancia, sin embargo, no parece haber representado un obstáculo insalvable para el futuro político de tan oscuros personajes, pues algunos de sus nombres vuelven a aparecer, reiteradamente, en las listas electorales de la Guatemala democrática del nuevo milenio. La condición indígena de la mayor parte de las víctimas, habitantes de las comunidades mayas del interior del país, explica la invisibilidad, en los medios nacionales e internacionales, de lo que por sus dimensiones y características ha sido catalogado como uno de los más estremecedores genocidios de la historia de la humanidad (Falla, 1983: 177-233). Al incontable número de muertos y

desaparecidos hay que sumar, además, el ingente volumen de población desplazada que, huyendo del exterminio, buscó refugio en el interior de la selva sin distinguir en ese desplazamiento de artificiales trazados fronterizos.

México, en el límite de Chiapas, se convierte en el principal territorio de acogida para estos grupos poblacionales migrantes. Su regreso al país, una vez concluida la contienda, y su potencial reubicación constituirá, posteriormente, uno de los puntos centrales de las *Conversaciones de Paz* que cristalizan en el *Acuerdo de Esquipulas* de finales de los años noventa. En esa última década del siglo XX, la situación general del istmo alcanza un significativo punto de inflexión. En Nicaragua, la celebración de elecciones en 1990, con la derrota del *Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN)*, abre paso a una precaria transición democrática. El giro hacia la paz llega también a El Salvador donde la guerrilla y el gobierno suscriben, en 1992, la finalización del conflicto interno. Y finalmente, en Guatemala, tras un largo y complejo proceso de negociaciones, se logra poner fin a los enfrentamientos armados en 1996.

El documento que inaugura este nuevo tiempo de paz contempla la cuestión indígena como un aspecto destacado al que dedica especial atención. El peso demográfico de este sector poblacional, que representa casi la mitad del país, hace imprescindible considerar con detenimiento este componente si se quiere comprender de forma adecuada la compleja realidad de la nación guatemalteca. Conviven en el territorio de Guatemala más de veintiún grupos étnicos de origen maya y una etnia mestiza de indígena y español, los ladinos, de perfil racial menos definido. Pese a no representar cuantitativamente el grueso demográfico, son, sin embargo, los ladinos quienes ocupan los puestos principales en el gobierno, el ejército y la administración, así como en la dirección de las empresas y en la economía del país. Y su lengua, el español, es el idioma que la Constitución reconoce como lengua oficial del estado

Frente a este grupo y con una pluralidad interna extraordinariamente rica, los primitivos pobladores de la región conservan aún, de forma casi

intacta, sus rasgos raciales y la identidad de los patrones culturales originarios. En su mayor parte, esta población primigenia descende de los antiguos habitantes mayas de quienes heredan un nutrido *corpus* lingüístico que se concreta en más de veintidós lenguas diferentes. A ellos, habría que añadir la minoría xinca, que ocupa el área suroriental del país en una región fronteriza con El Salvador, y el núcleo de población garífuna. Este último colectivo, mezcla de aborígenes caribes y pueblos traídos de Africa en tiempo de la colonia, están instalados en la costa atlántica guatemalteca desde que, en los inicios del siglo XX, fueran expulsados de Venezuela por los ingleses. Allí conforman un pequeño núcleo afro-caribeño que mantiene, en gran medida, su autonomía e independencia.

A grandes rasgos, se puede afirmar que, en su conjunto, las etnias originarias comparten una amalgama de rasgos identitarios que les homogenizan. Entre ellos, son reseñables un concepto compartido de organización grupal, que determina su particular sentido de *comunidad*, y una misma visión cosmológica, de la que se deriva una relación con el medio diametralmente opuesta a la occidental. Estas peculiaridades, en lo que a la articulación colectiva y a la relación con la naturaleza se refiere, hacen a estos pueblos profundamente refractarios a cualquier proceso de asimilación e impermeables, culturalmente, a algunos de los motores básicos del mundo contemporáneo (el concepto de desarrollo, por ejemplo). De ahí, que reclamen, con inagotable insistencia, el reconocimiento y respeto de sus fórmulas particulares de representación y organización social, así como la inviolabilidad de las que son, por derecho de ocupación ancestral, sus tierras de cultivo y el eje central de sus vidas.

Por otro lado, su escasa o nula participación en los mecanismos de configuración nacional que sucedieron al proceso colonizador los han convertido, durante siglos, en los grandes marginados de la escena política, a pesar de constituir, hasta mediados del siglo XX, más del sesenta por ciento del total poblacional. Es por ello que, con la finalización del conflicto armado, el nuevo sistema democrático surgido de las negociaciones de paz intenta sentar las bases de un futuro restituidor y equitativo para con este segmento

mayoritario de la población. Este es el objetivo de algunas de las principales medidas emprendidas, como la constitución de la *Comisión de la Verdad* o la firma del *Acuerdo sobre Identidad y Derechos de los pueblos Indígenas*. Pero, pese a las expectativas generadas inicialmente, el desarrollo de los acontecimientos no permite albergar un excesivo optimismo en cuanto a los resultados conseguidos (Álvarez del Castillo, 2013).

Las ingentes trabas y dificultades con que han tropezado los tribunales para investigar y juzgar las masacres cometidas y la constante vulneración de los derechos, legalmente reconocidos, que sufren las comunidades indígenas, nos hablan de la magnitud de los obstáculos que se interponen en ese recorrido. Prueba de ello es la pervivencia, en la actual Guatemala democrática, de destacadas figuras de los periodos predemocráticos más oscuros. En esa clave hay que entender el triunfo en las elecciones presidenciales de 2011 de Otto Pérez Molina, antiguo militar cuyo nombre e historial se asocia de manera directa con las campañas de terror estatal de los años ochenta. Esta circunstancia no impidió, sin embargo, que su campaña electoral tuviera, irónicamente, como principal eje discursivo una firme apuesta por el fin de la violencia que, tras la finalización del proceso bélico, continúa gangrenando el país.¹⁵

Como parecen empecinarse en demostrar los acontecimientos, el peso de la historia, pregnada de violencia y sometimiento, es una herencia que Guatemala, en el inicio del nuevo siglo, no consigue esquivar. Pese a su

¹⁵ El 7 de noviembre de 2011, Otto Pérez Molina se convierte en el primer militar que vuelve a la presidencia de Guatemala, veintiséis años después de que el ejército cediera el poder al pueblo. A Pérez Molina se le vincula con los crímenes de lesa humanidad perpetrados en la provincia de El Quiché a comienzos de la década de los ochenta. Allí se cometieron la mayor parte de las masacres del conflicto armado, sobre todo en el periodo del dictador militar Efraín Ríos Montt (1982-1983). A pesar de verse salpicado en el juicio por genocidio y crímenes de guerra celebrado en el país en el año 2013, no ha habido cargos concretos contra él. Tampoco sus detractores han podido demostrar judicialmente su participación en las matanzas, aunque algunos testimonios aseguran que no pudo ser ajeno a los abusos dado que, durante ese periodo, ocupaba altos cargos en el Ejército. En septiembre de 2015, sin embargo, se ve obligado a renunciar a la presidencia del país para hacer frente a las graves acusaciones de corrupción por las que estaba siendo investigado, tras quedar demostrada su participación en la estructura de fraude aduanero conocido como “La Línea”.

aparente formalización democrática, inaugurada en 1986 por Vinicio Cerezo con no pocos sobresaltos golpistas, persisten en el país el deterioro institucional y una precariedad en la convivencia que amenazan constantemente los logros conseguidos. Por otro lado, y desde un plano estrictamente socioeconómico, los indicadores de desarrollo se mantienen en los mismos niveles, si no inferiores, de las etapas precedentes. Basta con revisar los elevados índices de mortalidad infantil que arrojan las estadísticas demográficas. Este factor, cronificado desde hace décadas, deriva de la desnutrición infantil que el país no consigue reducir de forma apreciable, algo escandalosamente llamativo en un territorio con abundantes recursos naturales.¹⁶

La activista Claudia Samayoa (Europa press, 2011)¹⁷ habla de “*la otra violencia*” para referirse a “*la violación del derecho a la alimentación*” que comporta el problema de desnutrición persistente que arrastra la nación. Una forma de violencia estructural que, lejos de reducirse, acrecienta su incidencia con el paso del tiempo. Las condiciones de desigualdad crónica y miseria en que está sumido buena parte del mundo rural se cuentan entre las principales razones que justifican la existencia de esta lacra. Pero, como explica Samayoa, la pobreza que está en la base de tan acuciante situación no puede ser comprendida al margen del marco de explotación agraria que domina el

¹⁶ Como señalan distintos organismos internacionales, Guatemala presenta los índices más altos de desnutrición crónica infantil de Centroamérica, cuyos datos medios llega incluso a doblar. Estas cifras situaban al país, en el año 2014, entre los cinco primeros lugares a nivel mundial. Puede ampliarse esta información en CASTILLO, Alejandro: “Guatemala ocupa el quinto lugar de desnutrición a nivel mundial”, *La Hora*, Guatemala, 20 noviembre de 2014, en <http://lahora.gt/unicef-guatemala-ocupa-el-quinto-lugar-de-desnutricion-nivel-mundial/>, consultado en marzo de 2015. La situación persiste en los años sucesivos, SANTIZO, Claudia, “El 49’8 % de los niños sufren desnutrición crónica”, *Unifec*, 21 de diciembre de 2020, en <https://www.unicef.es/noticia/en-guatemala-el-498-de-los-ninos-sufre-desnutricion-cronica-maria-claudia-santizo-oficial>, consultado en marzo de 2021.

¹⁷ Claudia Samayoa, fundadora y coordinadora general de la *Unidad de Protección de Defensoras y Defensores de Derechos Humanos en Guatemala* (UDEFEHUA), fue ponente en el Seminario “Lucha contra la Impunidad y Coherencia de Políticas para el Desarrollo en Guatemala”, organizado por la *Plataforma 2015* en Madrid, en noviembre de 2011. Tiene una larga trayectoria de implicación en la defensa de los pueblos indígenas, las mujeres y la infancia, con situaciones de grave riesgo personal.

campo guatemalteco, un espacio en donde la violencia estructural y las acciones represivas describen su trazado en líneas paralelas.

Habría que retrotraerse a la *Reforma Liberal* de 1871, cuando se rompe el equilibrio colonial entre los latifundios y las tierras comunales, para encontrar el punto de origen de la peculiar interrelación de dependencia que latifundio-minifundio mantienen hoy en la agricultura guatemalteca. Pequeñas explotaciones, demasiado atomizadas para garantizar su plena autonomía, conviven con grandes fincas agro-exportadoras concentradas en muy pocas manos. Este desequilibrio, sobre el que descansa una buena parte de la economía del país, garantiza la existencia de una reserva constante de fuerza de trabajo dispuesta a resolver las necesidades de siembra y cosecha de la gran plantación. El régimen oligárquico mantiene, así, una relación precapitalista con el pequeño campesino que, al no estar integrado de forma permanente en los procesos productivos del latifundio, ha de acudir a su pequeña parcela para garantizar su precaria subsistencia.

Atrás quedaron las promesas de reforma que la *Revolución del 44* intentó sacar adelante y, en algunos aspectos, el largo conflicto armado interno puede ser analizado como el esfuerzo por eliminar toda posibilidad de que el *status quo* dominante en el campo fuese subvertido. De hecho, las grandes fincas cafetaleras, algodoneras y las plantaciones de azúcar volvieron a consolidarse y expandirse a partir de 1954. En las décadas posteriores, los sucesivos gobiernos, caracterizados por el autoritarismo y la disciplina castrense, no tuvieron otra respuesta frente a las demandas campesinas que la descalificación y la represión. La situación no experimenta, como cabría esperar, un cambio sustancial tras los procesos de paz. Las instituciones para la “cuestión agraria” emanadas de estos *Acuerdos* se han centrado más en implementar medidas paliadoras que en cuestionar la concentración de la propiedad privada de la tierra (Palma Murga, 20015).

El proceso se agrava en las primeras décadas del siglo XXI, con una profundización en el modelo agroexportador existente. La crisis del sector cafetalero, lejos de convertirse en una oportunidad de avance hacia una

economía moderna e inclusiva, no se aprovecha para introducir cambios en las estructuras. Bien al contrario, los cultivos de palma africana, dirigidos a la creciente demanda exterior de biocombustibles, se extienden de forma masiva sobre terrenos antes ocupados por bosques tropicales, pastos naturales y áreas de cultivos básicos. Se actualizan, por tanto, las relaciones económicas hacia el exterior, pero sobre una estructura interna arcaica y sin posibilidades de desarrollo. En otras palabras, se apuesta por la exclusión y la conflictividad social. A esta razón, responde la densa presencia militar donde se encuentran ubicados las explotaciones de minería y palma africana o de construcción de presas hidroeléctricas.

Persisten, por tanto, las tradicionales dependencias del país respecto al capital extranjero y los estrechos vínculos con el entramado institucional que garantiza su sostenimiento. Esta realidad explica el constante acoso a que se ven sometidas las poblaciones indígenas que, empeñadas en mantener sus vínculos ancestrales con la tierra, se convierten en el principal escollo para la instalación de las empresas extractivas de materias primas. Sus líderes y lideresas locales sufren por ello intimidaciones y amenazas constantes tanto por las fuerzas oficiales como por los grupos de seguridad privada contratados por las corporaciones extranjeras. En este marco, habría que encuadrar las graves presiones sufridas en el área suroccidental del país, rico en productos minerales, o los conflictos provocados en el extremo norte por las hidroeléctricas situadas en el Quiché.¹⁸

Al conjunto de los problemas estructurales reseñados, que lastran la normalización democrática y el crecimiento del país, se suman, cada vez con mayor incidencia, unos altísimos niveles de violencia y un desprecio generalizado por el valor de la vida humana. La tendencia alcanza en los entornos urbanos, especialmente en Guatemala capital, dimensiones

¹⁸ El documento audiovisual *La semilla y la piedra*, realizado en 2010 en una comunidad maya del Quiché con la colaboración de la Universitat Politècnica de València, constituye una espléndida ilustración de estas circunstancias. Se pudo ver en Valencia en la “IX Muestra Itinerante de cine y vídeo Indígena”, celebrada en noviembre de 2011. SANZ, José Luis y LÓPEZ, Julio (dir.), *La semilla y la piedra*, Guatemala, 2011 (57 minutos). Puede localizarse en <http://www.tripodeaudiovisual.com/portfolio/la-semilla-y-la-piedra-2/>, consultado en febrero de 2020.

desmesuradas. Como afirmaba Claudia Samayoa, "*Vivir se vuelve muy difícil en el país...*" ya que el riesgo permanente del derecho a la vida se ha convertido en la razón de que, como ella añade, "*mucha gente no tenga tiempo de plantearse la pobreza o los derechos de participación política (...)* *En la región entera nos estamos desangrando*". (Euopa press, 2011)

Convertida en un factor omnipresente de la vida guatemalteca, la multiforme violencia que gangrena el país es calificada por la teoría sociológica como "violencia desbordada" (López, Bastos, Camus, 2009), en un intento por atrapar, con este concepto reflexivo, una realidad difícil de abordar desde las categorías analíticas convencionales.

II. GENEALOGÍA

El entramado creativo sobre el que se construyen las nuevas poéticas

Tejer un tapiz genealógico, si es que hablamos de mujeres artistas, implica generalmente tener en cuenta que el trenzado de los hilos, lejos de ser lineal y definido, acostumbra a estar salpicado de vacíos y discontinuidades. Esta circunstancia se acrecienta cuando, como en el caso de Regina José Galindo, la obra se desarrolla en la denominada periferia. Eso no impide, sin embargo, que, aunque fragmentarias y deshilvanadas, las líneas de conexión entre las mujeres creadoras de distintas generaciones mantengan internamente una ligazón mucho más tupida de lo que aparentemente pudiera parecer. Así, en la producción de Galindo, esa hilatura de fondo aflora inconfundible en sus propuestas, evidenciando la inserción de su particular lenguaje en una urdimbre creativa común.

La *performance* europea y el accionismo latinoamericano combinan sus hebras en esa cadena de filiaciones en la que, por su relevancia, se singularizan tres filamentos. La relación de artistas que podríamos poner en conexión con Regina José no se agota en las tres autoras seleccionadas, pero sin duda cualquier listado que se pudiera confeccionar se vería obligado a incluirlas a ellas. En este encadenado relacional, se inscribe en primer término el nombre de Frida Kahlo, una referencia inevitable para el contexto latinoamericano, pero también Ana Mendieta, por su temática y uso de la corporalidad como herramienta creativa, y Doris Salcedo, por su concepto de la función artística y su reivindicación de la memoria como eje articulador de sus producciones.

Las tres comparten con la *performer* guatemalteca la condición de artistas “excéntricas” - ni blancas, ni occidentales-, antagonistas en su

producción de las vías formalistas y colonizadoras. Todas ellas, por otro lado, acuden a la experiencia para elaborar sus prácticas y, erigiéndose en artífices de su historia, priorizan las relaciones que la obra establece con su medio y sus propias vivencias sobre las puramente formales o de estilo. La necesidad de establecer perspectivas autónomas, un rasgo compartido con buena parte de las autoras latinoamericanas, es también, en cada una de ellas, una exigencia primordial que sitúa sus construcciones al margen de la tradición canónica europea, tan universalista en sus presupuestos como excluyente en sus realizaciones.

La distancia cronológica que mantienen con la artista centroamericana es, sin embargo, dispar, pero en todas encontramos la generación de un tejido creativo que, parafraseando a Salcedo, ha hecho posible abrir una grieta en el centro del arte contemporáneo, un aspecto que la artista colombiana expresa con transparencia al comentar el significado de su impresionante *Sibboleth* (2007). En la pieza, una hendidura incrustada en el corazón de la *Tate Modern* de Londres, la escultora, como ella misma explica, radiografía las aristas relaciones que vinculan al *Primer* y al *Tercer Mundo*:

Una grieta que cuenta nuestra historia y el espacio que ocupamos (...) y lo que yo considero nuestra condición de seres humanos (...). Sí, porque somos eso, somos la cicatriz, el dolor. Representamos muchas cosas, esa modernidad que ellos construyen sobre muchas vidas y sobre el saqueo. Somos parte integral de la modernidad, pero la parte negativa, no reconocida. La cicatriz siempre estuvo, pero yo la evidencio y es imborrable. (Padilla, 2010)

La reivindicación radical de la propia singularidad se convierte, por tanto, en la premisa inexcusable de esta obra y de las generadas por las creadoras entrelazadas en este relato genealógico.

FRIDA KAHLO

Reconstruir la urdimbre creativa en la que una obra como la de Regina José Galindo hunde sus raíces nos lleva, irremisiblemente, a una figura central en la plástica latinoamericana que, pese al lugar en cierta medida secundario ocupado en su época, experimenta a partir de la segunda mitad del siglo XX un reconocimiento y una valoración creciente. Frida Kahlo (1907-1954) emerge, conforme avanza el nuevo siglo, como un eje fundamental desde el que explorar las bases artísticas sobre las que se asientan las propuestas más innovadoras de la América Latina contemporánea. Sus realizaciones pictóricas son revalorizadas, de forma especialmente significativa, a partir de la atención que sobre ellas proyectan las corrientes de pensamiento feminista de los años setenta.

Desde una visión alternativa a la historia del arte oficial, la crítica feminista incorpora a los lienzos de Frida una nueva lectura en la que su personal visión del mundo, desde la plena conciencia de su condición de mujer en una sociedad mixturada, deja de ser un lastre para convertirse en un potencial. Mejicana y mestiza, Frida Kahlo comparte con Regina Galindo no solo una misma posición personal - la vivencia racial en el interior de una cultura heterogénea-, sino también la circunstancia de haber generado un *corpus* creativo que, sin permanecer ajeno a las corrientes dominantes en el panorama artístico internacional, presenta una especificidad incuestionable. Y es que tanto su producción como la de Galindo se alojan, sin ningún género de dudas, en la matriz geográfica a la que pertenecen, de cuyas fuentes beben y cuyo caudal contribuyen a alimentar.

Como es bien sabido, la artista nacida en Coyoacán apareció vinculada en su época a la vanguardia surrealista férreamente liderada por André Breton. Pero esta adscripción, más externa que interna, que incluso justificó su traslado a París en 1939 para participar en una exposición, siempre incomodó a la autora, decidida a plantear su pintura desde una mirada autónoma que difícilmente se avenía a un movimiento que, en su propio

manifiesto fundador, definía surrealismo como: “*sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro...*” (Breton, 1995:44). Los elementos surreales y fantásticos pueblan indudablemente las telas de Frida Kahlo, pero esto no significa que debamos entenderlas como elaboraciones que buscan necesariamente un alejamiento efectivo respecto a lo real.

El fantástico mundo de imágenes que inunda sus trabajos se asienta en las figuraciones de la cultura precolombina y el arte popular mejicano. Desde ahí, la artista resignifica tradiciones profundamente arraigadas en la cotidianeidad y revitaliza, con nuevas funciones comunicativas, las fórmulas descriptivas de los retablos populares y las representaciones de mártires y santos tan enraizados en las creencias de la población. En sus cuadros, se funden, pues, como en tantas obras de arte mejicanas, realidad y fantasía. Son estos los ingredientes básicos de un mismo universo en el que la autora articula su poética a partir del desarrollo de una gramática pictórica que posee un vocabulario y una sintaxis propia. Por ello, aunque plagadas de símbolos, sus pinturas en ningún momento buscan construir composiciones herméticas.

No hay en Kahlo ninguna intención de hacer aflorar a la superficie de lo visible los ocultos misterios del subconsciente, sino más bien trasladar al lenguaje de la plástica concreciones metafóricas de sus propias experiencias de vida. No hay que olvidar que, a pesar de los profundos cambios que se estaban generando en la sociedad desde las primeras décadas de siglo, las mujeres que participaban del ámbito artístico seguían aún sujetas a los roles marcados por los varones. Eran, por lo tanto, fundamentalmente, imagen y corporalidad. Por ello probablemente, y de forma similar a otras artistas coetáneas que formaron parte de lo que se conoció como círculo del *Surrealismo Mejicano* (Remedios Varo, Eleonora Carrington, Alice Rahon...), Frida Kahlo nunca llegó a identificarse totalmente con este movimiento.

Al igual que ellas, más allá de cualquier adscripción, la pintora mejicana se interesa sobre todo por explorar las cuestiones relativas a la identidad y por insertar su discurso artístico, desde una vocación crítica, en la realidad social que, como mujer, le había tocado vivir. Desde esa atalaya, la excéntrica

producción de la autora genera una obra radicalmente personal, sin desligarse por ello de las vanguardias. En sus pinturas, dicífiles de clasificar, un primitivismo ingenuista de raíz *naïf* se combina con las artes tradicionales mejicanas para conformar un conglomerado pictórico en el que imaginación y sinceridad constituyen los principales elementos que definen sus elaboraciones.

Como señalan sus biografías, si en el estudio de cualquier artista desligar la vida y la obra resulta difícil, en el caso de Frida Kahlo ambos mundos son indisociables desde el momento en que su producción constituye, en buena medida, una especie de autobiografía pintada. Cada uno de sus lienzos se vincula de forma directa con algún hecho vital. Sus conflictos personales, sus deseos y miedos, sus amores y desamores, y las múltiples vicisitudes hospitalarias que su frágil naturaleza física le obliga a arrostrar están presentes en sus cuadros. Todo ello se convierte, a través de sus pinceles, en material creativo que, atravesando la divisoria ficticia que separa lo privado de lo público, hace efectivo el principio declaratorio que el posterior feminismo reafirma con rotundidad, *lo personal es político*.

Y es en esa reivindicación vital permanente en que se convierte su obra, al incidir sobre la relevancia colectiva de aquello que acontece en los límites personales, donde Frida Kahlo renueva el lenguaje formal de su época sin renunciar a los valores heredados. Hay una evidente radicalidad en esta opción, como ya reconocía en los años cincuenta el propio Diego Rivera, bajo cuya poderosa presencia ha quedado, a menudo, mermada y eclipsada la singular visión pictórica de la artista: *“Es la primera vez en la historia del arte que una mujer ha expresado con franqueza absoluta, descarnada y, podríamos decir, tranquilamente feroz, aquellos hechos generales y particulares que conciernen exclusivamente a la mujer”* (Tibol, 1983: 96).

Esa práctica de narrar el mundo a partir de la conciencia de sí misma arranca en Frida Kahlo de la ineludible contundencia de su percepción corporal. La poliomielitis primero y un gravísimo accidente de tranvía, cargado de secuelas físicas, posteriormente, obligan a la artista a relacionarse durante

toda su vida con un cuerpo doliente. Ello no le impide, sin embargo, ser capaz de reconvertir tan penosa circunstancia en una oportunidad para situarse, desde otro lado, frente al descubrimiento y la experimentación: “*Desde entonces mi obsesión fue recomenzar de nuevo, pintando las cosas tal y como yo las veía, con mi propio ojo y nada más*” (Kahlo apud Kettenmann, 2009:19). Esta reafirmación de alteridad, que inevitablemente la lleva a cuestionar los paradigmas centrales en los que hasta entonces se había movido, es, sin duda, el rasgo más poderoso de su aportación creativa.

Es precisamente la rotundidad de este trazado la que provoca aquella conocida sentencia con la que Breton describe su obra: “*L’art de Frida Kahlo de Rivera est un ruban autor d’une bombe*” (Breton, 1965:144). Y es que, más allá de sus eventuales y discutibles aproximaciones al surrealismo, que ella rechaza con ironía: “*Nunca supe que era surrealista hasta que André Breton vino a México y me lo dijo*” (Kahlo apud Grimberg, 2018),¹⁹ la producción de Frida trasluce la plena conciencia de habitar un cuerpo femenino. Detrás de la vistosa exuberancia de frutas y flores exóticas o representaciones de fauna mejicana, con que la artista acompaña frecuentemente sus retratos para simbolizar su universo interior, existe una apuesta decidida y consciente por mostrar el mundo desde una femineidad alejada de los presupuestos en los que el uso y las costumbres pretendían recluirla.

Sus personalísimas representaciones rompen algunos de los tabús que hasta entonces afectaban al cuerpo y la sexualidad de la mujer. Nuevas temáticas (abortos, nacimientos, amamantamientos, suicidios, violencia sexual...) adquieren pleno protagonismo. Y con ello, sus elaboraciones otorgan visibilidad a aquello que tradicionalmente había sido descalificado, bajo la peyorativa alocución de “*cosas de mujeres*”, o silenciado, por resultar poco conveniente. Paralelamente, la construcción de la identidad y la denuncia implícita del peso de los atributos sexuales en la configuración de los modelos de género pasan a ser elementos definitorios de sus pinturas,

¹⁹ Reproducido en el comunicado de prensa de la muestra de Frida Kahlo en la *Jupen Levy Gallery* el 1 de noviembre de 1938.

confiriendo modernidad a su obra y convirtiéndola en un germen extraordinariamente fértil para futuras creadoras.

Uno de los géneros más característicos de su producción es precisamente el del autorretrato. En él, inicia una personal tipología durante su época de convalecencia, un periodo en el que la inevitable inmovilización a que se ve sometida le da la oportunidad de estudiar intensamente su reflejo ante el espejo. Desde entonces, la autorrepresentación se convierte en un lugar recurrente al que acude, una y otra vez, a lo largo de toda su vida. Estas piezas nos permiten aproximarnos a una Frida cuyo rostro permanece sorprendentemente inmutable, a pesar de las reiteradas variaciones iconográficas introducidas. En la mayor parte de las representaciones, la artista se pinta en escenarios amplios, habitaciones vacías o desérticos paisajes que destilan una intensa soledad.

El modelo se desdobra, sin embargo, en dos variantes: retratos de cabeza y busto y retratos de cuerpo entero, en ambos casos profusamente acompañados por elementos adicionales. La primera formulación suele ir aderezada con diferentes complementos o atributos, de marcado carácter simbólico (joyas, vestuario de factura colonial o precolombina, distintos animales, tapices vegetales o plantas trepadoras). En el segundo tipo, de mayor complejidad compositiva, la figura aparece integrada en una representación escénica que, indefectiblemente, viene marcada por la circunstancia vital de la artista en el momento de su realización (la relación con su marido -el muralista Diego Rivera-, su estado de salud o los repetidos fracasos en sus múltiples intentos de alcanzar la maternidad).

El autorretrato no constituye, sin duda, un ámbito pictórico inhabitual. De hecho, es frecuentado en la pintura desde el inicio de la Modernidad y en él se sienten especialmente cómodas muchas de las creadoras de las vanguardias. Pero en ninguna de ellas encontramos la densidad cuantitativa y la originalidad de rasgos que el género adquiere en la pintora mejicana. Tras algunos primeros intentos, claramente encajados en la tradición histórica de influencia europea, pronto articula un estilo retratista absolutamente propio, en

el que destacan la afirmación nacional del mejicanismo de mestizaje indígena y la singular fuerza que sistemáticamente impregna la intensa mirada del rostro retratado. Es este elemento el primero que capta nuestra atención cuando nos enfrentamos al cuadro, atrapándonos inevitablemente en el juego de miradas que se establece entre el espectador y la figura representada.

En casi todos los autorretratos realizados, Kahlo opta por utilizar un esquema de construcción similar que se repite de forma reiterada. El mismo rostro máscara, cuya altiva rigidez refuerza más, si cabe, el premeditado polo de atracción visual focalizado en los oscuros ojos de la artista, se reproduce, una y otra vez, sin que apenas podamos entrever expresión alguna de sentimientos. Las lágrimas, que circunstancialmente resbalan por la superficie de su piel, o la mutación experimentada por los complementos que acompañan a la efigie introducen las únicas referencias emocionales, un leve apunte afectivo que, sin embargo, la imagen especular por ella perfilada se esfuerza en escamotear.

El recurso alcanza caracteres extremos en los retratos realizados a partir de 1939, momento de su ruptura con Diego Rivera. La rigidez expresiva que acostumbra a dominar sus óleos cristaliza en estas piezas de forma definitiva. Como si de una composición musical se tratase, Frida encadena en ellos una serie de variaciones en las que el núcleo central permanece inalterable mientras, a su alrededor, se modifican los elementos complementarios que lo ornamentan. En estas modulaciones, la barroquización de los decorados, la riqueza del atuendo que porta y el exultante colorido, procedente del arte popular mejicano, contrastan intensamente con la rígida opacidad del rostro, generando con ese contraste una acusada tensión.

La plena conciencia de este juego representativo queda ratificada en un pequeño y poco conocido retrato, titulado *La máscara* (1945), en el que asistimos al reverso de esta estrategia creativa. En él, la artista sostiene frente a su faz una careta de pasta de papel de mirada vacía. El falso rostro nos ofrece, sin embargo, los rasgos de expresión emocional que el auténtico,

tantas veces representado, se esforzaba en negarnos. De forma paradójica, parece establecerse, por tanto, una aparente contradicción en el conjunto de líneas expresivas que guían la producción pictórica de Frida Kahlo. Constatamos en ella la indiscutible transparencia vital de su universo representativo, pero, al mismo tiempo, no podemos dejar de advertir su insistencia pertinaz en ocultar su subjetividad, en mantener sus sentimientos más íntimos a salvo de la escrutadora mirada del espectador.

No hay que olvidar, a este respecto, el especial significado que los autorretratos tienen para las artistas y el importante papel que desempeñan en su autorreconocimiento como mujeres creadoras. Y aunque en las obras de Kahlo este factor no solo está presente, sino que incluso se podría afirmar que prima sobre cualquier otro no se agotan en él las consideraciones que podrían hacerse. Más allá de la búsqueda del reconocimiento, propio y ajeno, hay en esta insistente recurrencia un evidente cuestionamiento identitario. El permanente interrogante sobre su identidad, sobre la naturaleza de su ser, es, en último término, el fin que motiva los sucesivos autorretratos de Kahlo. A través de ellos, oscilando entre el ocultamiento personal y el sometimiento a las convenciones socio-artísticas, la artista busca apropiarse de una de mirada que reclama como absolutamente propia.

Como señala Olivier Debroise (*apud* Vázquez de Parga, 1985) Frida Kahlo eleva el autorretrato a la categoría de género particular. Las insistentes auto-imágenes se transforman, para su creadora en un auténtico instrumento de conocimiento, pero, sobre todo, en el mecanismo de que se sirve para materializar la reafirmación de su poder y autonomía:

Los ojos de Frida Kahlo, intensamente subrayados por las espesas cejas (...) provocan, desgarran, preguntan, cuestionan, llaman la atención (...). Los ojos fijos, impenetrables de Frida son el único enigma de su pintura: mírenme, yo los veo. Pero nunca sabrán lo que siento (...).
(Debroise, 1985:49)

No hay que olvidar que, tradicionalmente reducidas al lugar de lo representado, objetualizadas y excluidas del control de la mirada (Berger, 2000), las mujeres encuentran en ella un elemento de importancia fundamental en su proceso de autoconstrucción. En este sentido, Debroise relaciona la utilización que Frida hace de este factor con la centralidad que posteriormente adquiere en los análisis feministas sobre la imagen (Mulvey, 1998). La potencial peligrosidad o el componente transgresor de la mirada femenina, glosada por el relato mítico y explotada por la filmografía clásica en repetidos clichés, nos habla de la amenaza encarnada por la mujer que se autoatribuye la facultad de mirar, aquella que se atreve a desafiar el lugar de sumisión que tradicionalmente le ha sido asignado.

De ahí, la relevancia de este elemento en las pinturas de Kahlo. En sus autorrepresentaciones, la artista mejicana ofrece al espectador una mirada penetrante, incisiva y directa, pero sobre todo rotundamente concreta: un par de pupilas de un negro intenso, difíciles de interpretar, que evidencian a un ser con plena voluntad y capacidad para la acción. Esa mirada activa, como señalan distintas autoras, representa con frecuencia, para las mujeres artistas, una efectiva estrategia de resistencia, un medio para sustraerse a la dicotómica división actividad/pasividad, masculinidad/feminidad, en la que se ha basado secularmente el régimen visual dominante (Pollock, 1988: 75-76). Desde esta premisa, la práctica del autorretrato es valorizada como una herramienta de autoafirmación creativa fundamental, al permitir a su autora encarnar, tanto al *sujeto pintado*, como al *sujeto que pinta*” (Alario Trigueros, 2008:33).

En el caso de Frida Kahlo, sin embargo, se suele señalar la llamativa escasez de representaciones en las que aparece retratada como pintora y, aún más, el sorprendente hecho de que, en alguno de los lienzos en los que posa junto a su marido, sea él quien ostenta los atributos de la actividad pública mientras ella se muestra como la amante esposa del gran artista. Hayden Herrera subraya irónicamente esta circunstancia en su conocida monografía sobre la autora: “*Frida representa a Rivera como el gran artista que blande su paleta y sus pinceles; ella misma juega el papel que más le*

agradaba: el de la esposa amorosa del genio" (Herrera, 2004: 165). Pero, frente a este dato, ciertamente innegable, quizá sea preciso considerar, desde un ángulo diferente al habitual, el sentido que para la pintora adquiere su condición creativa.

Con pocas excepciones, Frida Kahlo privilegia en sus obras su representación como mujer sobre su representación como artista. Incluso, en las contadas ocasiones en que está última cualidad protagoniza el cuadro, aparece contaminada de tal forma por acontecimientos personales que casi queda relegada a una mera anécdota. Es el caso de: *Frida y el aborto* (1932) y *Autorretrato con el Dr. Farill* (1951), dos de las pinturas en las que la artista se autorrepresenta claramente con paleta y pinceles. Pero a pesar de ello, como señala Teresa Alario, en ninguna de las dos telas los útiles pictóricos constituyen una reafirmación evidente de la dimensión pública de su actividad profesional. Los instrumentos de su oficio están reflejados de tal manera que más bien cumplen la función metafórica de explicar los sentimientos que motivan la tela y el significado que para la artista tiene el acontecimiento que relata.

En la primera de estas obras, una litografía de 1932, Kahlo exorciza, en un dibujo, el dolor provocado por su reciente aborto. La lámina, construida al modo de las ilustraciones decimonónicas sobre fisiología humana, se completa con una multitud de detalles, minuciosamente trabajados y cargados de simbolismo y contenido emocional. Su figura inmóvil, individualizada con sus inconfundibles rasgos faciales, centra la composición. De su vientre, aún gestante, parte un cordón que, enredado en una de sus piernas, se conecta con el feto ciego expulsado ya de su cuerpo. De su vulva, la sangre sale del cuerpo formando una hilera de pequeñas gotas que, empapando la tierra, dan alimento a las raíces de las plantas. El Sol es una esfera oscura en cuyo interior la Luna llora, igual que lo hace la artista. Y su paleta de pintora, con forma de corazón, es empuñada, a modo de escudo, por un tercer brazo que, con extraña energía, surge de su cuerpo derrotado.

El *Autorretrato con el Dr. Farill* (1945), sin embargo, es una obra tardía, de un periodo en el que, por razones de salud, se ve obligada a limitar drásticamente su producción. El deterioro de su columna vertebral la aboca a una cadena de intervenciones quirúrgicas que, durante un año, la obligan a estar postrada en la cama. El Dr. Farill, dedicatario de la obra, es el cirujano responsable de ellas y de su precaria recuperación. El lienzo, en el que ha desaparecido la minuciosidad y el cuidado miniaturista de sus obras primitivas, nos ofrece un autorretrato de la pintora en silla de ruedas ante la imagen del cirujano situada en un caballete. Con la configuración de un exvoto, el cuadro representa una ofrenda al médico que le ha salvado la vida. Alegóricamente, el corazón abierto de la artista sustituye a la paleta mientras que los pigmentos no son sino su propia sangre, la misma que vemos gotear en los pinceles.

Como evidencian, con nitidez abrumadora, estas pinturas, no hay, para Frida Kahlo, escisión posible entre la vida y la obra. Ambos elementos, indisociables a lo largo de toda su producción, se retroalimentan mutuamente en una perfecta simbiosis. La metáfora del corazón-paleta, como superficie en que mezclar los colores y el flujo sanguíneo, como material de base para elaborar las mezclas que empapan sus pinceles, no pueden ser más gráficas. No es, por supuesto, la única artista en la que estos dos ingredientes discurren profundamente adheridos. Otras pintoras coetáneas (Remedios Varo, Leonora Carrington o María Izquierdo, quizá las más afines al compartir entorno creativo y vínculos con las corrientes estilísticas dominantes) también apuestan por una mirada personal, de la que no quedan excluidas sus propias vivencias. Pero hay en Frida una radicalidad que le confiere una concreción diferencial.

El carácter extremado que en ella adquiere este rasgo responde, quizá, al indigenismo que constituye uno de los vectores primigenios de su particular poética, una seña distintiva que reencontramos en el resto de las creadoras de la línea genealógica inicialmente trazada. Sobre esas raíces precolombinas, presentes en su ascendencia familiar, se asienta la personal visión del mundo de la artista. Su influjo alimenta el conjunto de su producción

de manera determinante, lo que hace imprescindible conocer las claves de la cultura precolonial para interpretar de forma ajustada el sentido de sus propuestas. Un principio básico de unidad y complementariedad domina el pensamiento ancestral de los pueblos originarios que inspira sus cuadros, un universo de dualidades, siempre enfrentadas, pero siempre entrelazadas, cuya oposición garantiza el equilibrio.

En la mitología azteca, el dualismo es fabulado en la permanente guerra entre dos divinidades primigenias. De un lado, el dios blanco *Huitzilopochtli* –el dios del sol, la encarnación del día, del verano, del sur, del fuego- y, por otro, su contrincante *Tezcatlipoca* –lo negro, el dios del sol poniente, la encarnación de la noche y del cielo estrellado, del invierno y del agua-. La lucha inacabable entre ambas fuerzas, opuestas, pero complementarias, mantiene el equilibrio del mundo. También la vida y la muerte, concebidas como elementos interdependientes, participan de esta filosofía del permanente contrapeso. Así, *Coatlicue*, la diosa de la muerte, pero también del renacimiento y la vida, es representada por el eterno circular del ciclo vital, un encadenamiento inagotable que Frida simboliza frecuentemente en sus obras a través de las plantas.

El principio de dualidad en la unidad está presente en muchos de los cuadros de la artista, especialmente en aquellos en los que el fondo aparece dividido en una mitad clara y una oscura, una de noche y una de día. En algunas de estas pinturas, el sol y la luna o el principio femenino y masculino conviven como garantía de estabilidad, *Árbol de la esperanza mantente firme* (1946), *Sin esperanza* (1945). En otras ocasiones, la duplicidad puede alcanzar, incluso, a su propia persona. Es el caso de aquellas telas en que la autora se autorrepresenta desdoblada, con la personalidad escindida, *Las dos Fridas* (1939). La representación, *Mi nana y yo* (1937) es quizá la más clara confirmación de la trascendencia que Kahlo concede a sus raíces prehispanas. En la imagen central del lienzo, una pequeña Frida, de rostro adulto, es amamantada por una monumental figura femenina con aspecto de ídolo primitivo.

Una vez más, un hecho real de la vida de la artista, alimentada y cuidada en su infancia por una nodriza indígena, adquiere un sentido que va más allá del mero relato biográfico y se convierte en una perfecta metáfora. El criterio de individualidad no existe en esta cosmovisión primitiva, en la que cada elemento cobra valor solo cuando entra en relación dialéctica con otro y forma parte, en último término, de un todo. Esta concepción holística, presente en el mundo azteca, forma parte de sustrato indígena de toda el área latinoamericana. Y es quizá en este punto donde podemos establecer la conexión más clara con la obra de Regina José Galindo. El concepto de cuerpo social, en torno al cual van a gestarse las propuestas creativas de la *performer* guatemalteca, no parece esencialmente distante de los principios inspiradores que orientan las obras de Kahlo.

Hay entre ambas autoras, además, a pesar de la evidente distancia que las separa, llamativos nudos de trabazón a la hora de focalizar determinadas obras concretas. Sorprende, en primer lugar, la intensa presencia del componente corporal, que se erige en uno de los protagonistas esenciales de la obra pictórica de la autora mejicana. Una corporalidad que, a contracorriente de los moldes representativos tradicionalmente pautados, se declina en femenino y adquiere, pese a estar atravesada, en cada una de sus pinturas, por las vicisitudes físicas y vitales de la artista, innegables dimensiones colectivas. La secuencia de un parto, las consecuencias de un aborto o las huellas de la violencia son imágenes que forman parte del atípico repertorio de la autora, pero también las raíces familiares y comunitarias, y la exaltación de un mundo determinado por los poderes de la naturaleza y el ciclo vital.

Al igual que ocurre posteriormente con Regina José Galindo, se diría que para la autora de Coyoacán no existe posibilidad de expresión creativa más allá de los límites de lo experimentado a través de su propio cuerpo, una anatomía sexuada que vive condicionada, de forma permanente, por las exigencias que las prácticas sociales determinan. Los usos que establecen modelos y estereotipos para aprisionar la naturaleza femenina, con no menos rigidez que los ceñidos corsés ortopédicos que la artista se veía obligada a

llevar con frecuencia, emergen, con caústica criticidad, en distintas obras de la pintora mejicana. Una de las telas en las que Frida aborda con mayor acritud el tema de la apariencia femenina y su significado en la desigual relación entre los sexos es el *Autorretrato con pelo cortado* (1940), realizado tras la ruptura con Rivera.

En esta representación, Kahlo abandona sus vistosos atuendos de raigambre local para disfrazarse con un oscuro traje masculino, exageradamente holgado, en el que parece querer disolver todo rastro de feminidad. Sentada en una silla, en un entorno desolado y sin ninguna referencia espacial, Frida sostiene unas tijeras en una mano y una guedeja de cabello en la otra. Un sinfín de mechones que acaban de ser cortados se desbordan a su alrededor inundando el pavimento y enredándose alrededor de las patas y los travesaños de la silla. Sobre su cabeza, un par de frases y su correspondiente pentagrama evocan una conocida canción popular, que añade un redundante complemento explicativo al conjunto compositivo: *“Mira que si te quise fue por tu pelo. Ahora que estás pelona, ya no te quiero”*.

Abandonada por Rivera, la autora renuncia en este autorretrato a los elementos más visibles de su identidad femenina. Desaparecen la acostumbrada larga cabellera, secularmente identificada como elemento de belleza y voluptuosidad, y sus vistosos trajes de tehuana, ya que, como en los versos, la artista descubre haber sido amada solo en función de esos atributos. Es evidente que, más allá de constituir una traducción visual de su estado de ánimo en una circunstancia concreta de la vida, hay en el cuadro un claro cuestionamiento de alcance colectivo. Frida lamenta la superficialidad desde la que es valorada la mujer en relación con el sexo opuesto y la desigualdad despiadada desde la que se establecen las relaciones entre ambos géneros. Como comprueba desoladoramente Kahlo, y expresa su pintura, *“los hombres son, las mujeres parecen”* (Berger, 2000:55).

Volvemos a reencontrar una glosa crítica de esta desequilibrada premisa de interrelación social, formulada evidentemente desde otras claves, en muchas de las *performances* de Regina José Galindo. Algunas de sus

propuestas, *Recorte por la línea* (2005)²⁰ es probablemente la más directa, cuestionan abiertamente los estereotipos desde los que, dentro de la sociedad patriarcal, se configuran los modelos de belleza femenina. Un ámbito que, para la artista guatemalteca, pivota, en el mundo contemporáneo, en torno a la interesada participación de la ciencia médica en la manipulación y reconfiguración de los cuerpos de las mujeres, siempre *imperfectos*. De igual forma, algunas de las obras de Kahlo, *Hospital Henry Ford* (1932) o *Sin esperanza* (1945), también destilan esa misma percepción cosificadora, que la artista mejicana experimenta dolorosamente en su cuerpo, objetualizado e intervenido por la medicina.

Pero no se agotan aquí las confluencias temáticas entre ambas autoras. Y posiblemente, en cuanto a las cuestiones abordadas, las ligazones que se establecen con mayor claridad entre Regina Galindo y Frida Kahlo son aquellas que derivan de la representación de la violencia que tiene a la mujer como protagonista. Es este un territorio que absorbe una gran parte de la producción de la artista guatemalteca y que, si bien no resulta excesivamente extraño en nuestra época, es muy pocas veces frecuentado en el periodo cronológico en el que Kahlo realiza sus elaboraciones. Y mucho menos, si es encarado con la rotundidad y transparencia con que lo hace Kahlo. Dos son los lienzos en los que se acerca de forma directa a la problemática: *Unos cuantos piquetitos*, óleo sobre metal de 1935, y *El suicido de Dorothy Hale*, una obra fechada entre 1938 y 1939.²¹

²⁰ Fotos 25, 26 y 27, p. 270. Disponibles en <https://www.reginajosegalindo.com/recorteporlalinea/> y en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-4268-2008-07-25.html>

²¹ Fotos 3 y 4, pp. 67 y 69, respectivamente. Disponibles en KETTENMANN, Andrea (2003).



Figura 2. Foto 3. FRIDA KAHLO. Unos cuantos piquetitos. 1935

La primera de estas piezas está configurada, tanto en los materiales como en su formulación, con el lenguaje de la representación popular de raíz religiosa, probablemente para resaltar la cotidianeidad de un acontecimiento apenas reflejado por la práctica artística, pese a su atávica persistencia. El reducido tamaño del soporte, la superficie de metal sobre la que se aplica el óleo, la cartela que preside la imagen, para incluir un texto explicativo, y el carácter primitivista, que recorta con mayor dureza el realismo de la representación, son todos rasgos propios del estilo tradicional de los exvotos. El punto de partida para su realización no arranca, sin embargo, del imaginario popular, sino de un suceso recogido en una noticia de la prensa local del momento. En ella se informaba del asesinato de una mujer a manos de su compañero sentimental.

El hecho, provocado por los celos, era presentado en el artículo como un crimen pasional - eufemismo utilizado tradicionalmente para aludir a la violencia de género- del que el asesino se había defendido ante el juez con un sorprendente alegato exculpatorio: "*¡Pero si solo le di unos cuantos piquetitos!*". El cuadro, de una austeridad estremecedora, reduce al mínimo

los elementos escenográficos, para potenciar aún más la brutalidad del hecho. En el interior de una alcoba, sin más aditamentos que una simple cama, un hombre y una mujer se contraponen violentamente. La figura masculina, de expresión cínica, sostiene un cuchillo en la mano mientras mantiene, despreocupadamente, la otra en uno de sus bolsillos. Su perfil destaca, erecto, junto al lecho en el que yace el cuerpo inerte de la mujer, desnuda y acuchillada.

La desordenada colocación de los miembros de la víctima, y el hecho de que una de sus piernas conserve aún un zapato y una de las medias, atestiguan la agresión sexual que ha precedido a la muerte y agudizan el franco contraste que se establece entre los dos protagonistas. Sobre ellos, una cartela, sostenida irónicamente por dos palomas, reza: “*unos cuantos piquetitos*”. La acidez cetrina de los tonos empleados enfatiza el rechazo que la escena produce. La sangre, que cubre la blanca camisa del agresor, las sábanas y el desmadejado cuerpo del cadáver, se derrama y ensucia la madera del piso. Y, desde ahí, desborda, hiperbólica, el propio marco del cuadro, aproximándose amenazante hacia el espectador. Pocas veces se ha representado una escena de violencia de género con tanto verismo y crudeza, ni se ha conseguido tanta efectividad expresiva con medios tan parcos.

La resolución formal de la pieza, pese a las innegables raigambres populares ya señaladas, resulta, sin embargo, de una gran modernidad. El desconcertante hecho de que la sangre rebase el espacio de la representación obliga al espectador a implicarse, inadvertidamente, en la escena que contempla. La sangre humana, con que la artista impregna los bordes de la superficie pictórica, sitúa, además, el acontecimiento en la realidad vivida. Esa realidad que habita más allá de la plancha pintada y de la que la autora extrae la historia. La utilización de este tipo de conexión con lo real es también transitada con frecuencia por Galindo. De ella se sirve para corporeizar en sus realizaciones la violencia brutal que sufren las mujeres de Guatemala, protagonistas, igualmente, de los noticiarios de prensa ante un público cada vez más indiferente y anestesiado.



Figura 3. Foto 4. FRIDA KAHLO. *El suicidio de Dorothy Hale*. 1938/39

En *El suicidio de Dorothy Hale*, también la muerte de una mujer constituye el eje motivico de la representación, aunque en este caso las circunstancias que concurren en el hecho son bastante diferentes. El punto de partida para la confección del lienzo es un encargo de Clare Boothe Luce, responsable de la revista de moda *Vanity Fair* y vinculada afectivamente tanto a Frida como a la difunta. A sugerencia de la propia artista, la editora decide ofrecer a la madre de su amiga Dorothy, una actriz que se había suicidado recientemente, un recuerdo de su hija. El resultado es una singular composición que, según relata la propia interesada, defraudó intensamente sus expectativas, hasta el punto de plantearse incluso la posibilidad de destruir la obra, lo que afortunadamente no llegó a producirse.

Finalmente, la tabla es devuelta a la artista que se limita a introducir algunas modificaciones. Entre ellas, sobrepintar un ángel abanderado que, en el extremo superior, describe la imagen como “*El asesinato de Dorothy Hale*”,

aludiendo al objetivo del encargo, y borrar parte de la inscripción inferior, en la que un texto, a modo de comentario, define la representación como un retablo (Kettenmann, 2009: 45-51).

Como puede comprobarse, la obra responde a la misma tipología de los exvotos que signaba la pintura anterior. De ahí, la coincidencia en algunos de los elementos que la integran, como las banderolas, la leyenda explicativa o su marcado sentido narrativo. Pero, en esta ocasión, el verismo con que está retratada la figura femenina que protagoniza el lienzo se funde con un trasfondo de inspiración onírica que confiere a la obra un marcado carácter surreal. Dorothy Hale se había arrojado desde la ventana de un rascacielos que Frida Kahlo convierte en el eje vertical que centra la superficie del cuadro.

Desdibujado por un espeso entramado de nubes, el edificio se disuelve en la llanura en que, a modo de escenario, reposa el cuerpo muerto de la actriz. La silueta del cadáver, en un riguroso primer plano, se separa con consistencia del resto de la escena. Y sobre ella, tan difuminada como la arquitectura, la secuencia de la caída suicida, desde uno de los pisos más altos, se escinde en tres fases, subrayando el descenso fatal hacia la muerte. En principio, la pintura solo parece comentar un acontecimiento luctuoso del que circunstancialmente una mujer es la protagonista, pero al indagar en los desencadenantes del deceso surgen nuevos datos que permiten agregar eventuales capas de profundidad a la lectura de la obra.

La actriz Dorothy Hale, cuyo marido, Gardiner Hale, un pintor de reconocido prestigio en la *High-Society* americana, había muerto mediada la década de los treinta en un accidente automovilístico, tenía grandes dificultades económicas para sostener el costoso estilo de vida mantenido durante su matrimonio. Después de varios intentos de probar suerte en Hollywood, sin resultados positivos, Dorothy acaba viviendo de los préstamos y regalos de los amigos y amigas que intentan frenar su progresivo deterioro financiero y personal. En sus repetidas tentativas por encontrar trabajo en el mundo del cine, su edad, de treinta y tres años, era, al parecer, el principal

obstáculo para lograrlo. *Demasiado vieja* para reiniciar una carrera profesional en la que el aspecto físico representaba un escollo claramente determinante.

Rencontramos, pues, en esta obra uno de los elementos temáticos ya planteados por Frida Kahlo en los lienzos analizados. La condición objetualizada de la figura femenina, lastrada socialmente por su dimensión meramente apariencial, se repite en el trasfondo de esta historia. Y nuevamente, es planteada por la artista desde una perspectiva que la sitúa en lo que Eli Bartra denomina *feminismo involuntario* (Bartra, 1987). La autora alude con esta expresión a aquel posicionamiento que denuncia la situación de opresión de las mujeres, aunque todavía no la impugne de forma directa. El hecho, por tanto, de que en Frida no exista aún una conciencia clara del contenido ideológico de su obra no significa, sin embargo, que no haya una transparente toma de postura al respecto, como la configuración semántica de esta imagen parece revelarnos.

La figura femenina recortada en primer término, con una densidad volumétrica de la que carece el resto de la representación, tiene más la apariencia de un maniquí, que alguien hubiera abandonado en la calle, que la de una mujer real. Vestida elegantemente, con un traje negro ceñido y un prendido de flores amarillas en el pecho, la figura posee la rigidez inerte de una muñeca que nos mira inexpresiva. Sobre ella, el edificio del *Hampshire House* se eleva, poderoso, en su fálica verticalidad. De la boca, de los oídos y de los orificios nasales de la actriz, la sangre, como ocurría en la obra anterior, mana con generosidad. El preciado líquido empapa la tierra sobre la que yace el cuerpo y rellena la tipografía encarnada con la que se construye la inscripción. En ella, la tintura roja se encharca sobre las letras y crea densos borrones, para desplegarse goteante, finalmente, en la parte inferior del marco.

En esta ocasión, como ocurre en *Unos cuantos piquetitos*, el fluido empleado no es de naturaleza pictórica, sino real, de modo que los dos cuadros que tratan la muerte violenta de estas mujeres quedan manchados con sangre humana, con la sangre de la propia artista. Con ello, Frida Kahlo

aplica un recurso, inusual en su época, que parece anticipar la relevancia de este fluido biológico en algunas de las prácticas artísticas de la América Latina contemporánea. En este punto, la producción de la artista mejicana vuelve a confluir con la de Regina José Galindo, que también confiere especial protagonismo al uso de la sangre, un elemento determinante en algunas de sus realizaciones. *El peso de la sangre* (2004)²² o *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003)²³ se cuentan probablemente entre las más evidentes.

Resulta llamativo, por otro lado, el que Frida Kahlo, al materializar las dos piezas en que, de forma explícita, centra su mirada sobre los efectos más extremos de la violencia de género, evidencie la urgente necesidad de transgredir los límites establecidos, de romper con las convenciones creativas, simbolizadas claramente por el marco del cuadro. Se diría que busca con ello provocar la reacción –y la reflexión- de quien cree estar al otro lado, de quien se halla cómodo en el emplazamiento de quien solo mira, parapetado tras la frontera de madera que simbólicamente acota la representación. No es extraño, por tanto, que realice ese ejercicio de ruptura con una implicación personal radical y que sustituya, consecuentemente, la metáfora pictórica, como la evocada en *El Autorretrato con el Dr. Farill*, por lo que podríamos denominar un auténtico tropo vital.

Su sangre, símbolo de la vida, de la suya y de la de aquellas mujeres con las que comparte una misma identidad y un mismo lugar en el mundo, deviene, pues, materia creativa para clamar contra las dramáticas consecuencias que comporta el androcentrismo dominante. No es muy distinta la posición creativa que encontramos en Regina Galindo cuya obra se articula de forma exclusiva sobre la violencia, especialmente sobre aquella que se ejerce en función del género. Desde el contexto de la *performance*, que, en sí misma, implica ya una transgresión de las fórmulas expresivas

²² Fotos 69 y 70, p. 461. Disponibles en <https://www.reginajosegalindo.com/en/el-peso-de-la-sangre-2/>

²³ Fotos 66, 67 y 68, pp. 454 y 457. Disponibles en <https://www.reginajosegalindo.com/en/quien-puede-borrar-las-huellas-2/>

convencionales, la artista guatemalteca se singulariza por el carácter extremado de sus acciones, en las que su implicación mental y física supone, en más de una ocasión, suplantar creativamente, con su propio cuerpo, el cuerpo de la víctima.

Por otro lado, este ejercicio de traslación simbólica incorpora un evidente componente sacrificial que nos remite al universo de la religiosidad y el ritual. El recurso, utilizado de forma frecuente en sus acciones performáticas, presenta, en determinadas ocasiones, una cierta ligazón visual con las fórmulas representativas del imaginario cristiano, algo claramente apreciable en sus *esculturas vivientes*, como *El peso de la sangre* o *El dolor en un pañuelo*.²⁴ La referencia a la iconografía cristiana, sutil en Regina Galindo, es, sin embargo, para Frida Kahlo, un recurso representativo claro y abundante, fruto del peso de la herencia colonial, de la que ambas autoras participan. En los trabajos de Kahlo se multiplican las alusiones a la imaginería religiosa, con explícitas evocaciones de las efigies de Cristo, de los santos o los mártires tan comunes en las iglesias mejicanas como profundamente enraizadas en la religiosidad popular.

La fórmula del exvoto es también, como ha quedado señalado, un procedimiento recurrente del que a veces toma el tipo de material -*Unos cuantos piquetitos*-, el lenguaje -*El suicidio de Dorothy Hale*-, elementos característicos como cartelas -*Frieda y Diego Rivera* (1931)- o el primitivismo estilístico. A través de este vocabulario, Frida expresa el dramatismo de su dolor. Así se autorrepresenta con corona de espinas -*Autorretrato con collar de espinas* (1940)-, flechas, -*El venado herido* (1946)-, cuchillo -*Retablo* (1940)-, o con el corazón y heridas abiertas -*Las dos Fridas* (1939)-. Olivier Debrouse subraya la dimensión escénica de este tipo de representaciones de carácter martiriológico que, a partir de la lectura del *Diario* de la autora, inserta en una panorámica amplia. La definición de una identidad inestable, la construcción de una mejicanidad simbólica o la articulación de una sexualidad plural son algunos de los elementos apuntados por Debrouse (1995: 21-25).

²⁴ Análisis pormenorizado de estas obras en p. 459 y p. 323, respectivamente.

El paradójico juego que se establece entre el dolor y el goce en este tipo de representaciones no es extraño, según señala el mismo autor, a la acusada capacidad de teatralización paródica que delata el conjunto de la producción de la autora. De forma que el lenguaje pictórico funciona como medio de vehiculización catártica del dolor físico, pero también como herramienta de construcción simbólica del dolor que estructura la identidad. El dolor y el goce, íntimamente imbricados, en la contemplación de su cuerpo desgarrado. Uno de los lienzos más directos e impactantes, en este sentido, es *La columna rota* (1944), en que se plasma con el tronco abierto verticalmente y atravesado por una columna jónica.

En esta pintura, su figura quebrada es asaeteada por un sinfín de clavos, que atraviesan su piel, y su desnudez se cubre apenas por una leve tela blanca, semejante a los paños de pureza, en una singular evocación del martirio de San Sebastián. Por la particular excepcionalidad de sus obras, Frida Kahlo ejerce una relevante influencia sobre sus sucesoras. Su inmenso legado alimenta la producción artística de las generaciones posteriores que profundizan y despliegan los hallazgos de la pintora mejicana. Algunas de sus intuiciones formales más atrevidas, como la utilización de fluidos corporales o esa mirada de género que se parodia en cada impostura, se incorporan al nuevo lenguaje de la producción contemporánea.

Desde ahí, las creadoras del continente articulan una voz propia profundamente diferencial. A partir de la segunda mitad del siglo XX, desde un posicionamiento ya plenamente consciente, las poéticas de estas artistas del cono sur transitan por el mismo espacio de autonomía personal y rebeldía abierto por su antecesora. La reivindicación de la propia identidad, la denuncia social de la discriminación por razón de género y la incidencia en el carácter híbrido, específicamente latino, persisten como aglutinantes de sus obras. Lejos de ser homogéneas, estas producciones aparecen conjugadas en registros muy diversos que comparten, sin embargo, la misma oblicuidad perceptiva que la doble condición de mujeres y de artistas latinoamericanas les confiere.

ANA MENDIETA

En la línea de filiación genealógica que se puede trazar entre Frida Kahlo y Regina José Galindo, la obra de Ana Mendieta (1948-1985) emerge con especial relevancia. La impronta de la artista mejicana impregna la aportación de Mendieta, a veces con una literalidad sorprendente,²⁵ evidenciando, como ocurre con Galindo, el enraizamiento de sus propuestas en una fuente originaria común. Pero el elemento que ubica, con indiscutible centralidad, la obra de Mendieta en el contexto creativo sobre el que asienta su producción la artista guatemalteca es sin duda la utilización que ambas hacen de su cuerpo como territorio y material básico de creación.

Las dos autoras rememoran de forma explícita su transición hacia la corporalidad artística como un hito determinante en su trayectoria, desplegada hasta ese momento por derroteros bastante alejados del accionismo corporal: la pintura en el caso de Ana Mendieta y la prosa y la poesía en el de Regina José Galindo.

En arte el punto de inflexión se situó en 1972, cuando comprendí que mis pinturas no eran suficientemente reales para lo que yo quiero que transmita la imagen, y cuando digo real quería decir que mis imágenes tuvieran fuerza, que fueran mágicas (Ana Mendieta). (Merewether, 1996:90)

Lo primero que yo hice fue escribir y de allí vino el uso del cuerpo, ser yo misma el objeto y sujeto de mis ideas. Entre el acto de sentarme a escribir o pararme a accionar (...) me quedé con lo segundo, con la adrenalina que conlleva realizar una acción (...) Me parecía que podía tener con esto un discurso más incisivo (Regina José Galindo). (Jacintario, 2007)

²⁵ Solo hay que comparar obras como *Untitled, Old Man's Creek* (Mendieta. Iowa.1979) y *Raíces* (Kahlo. 1943).

Como certifican las afirmaciones de las dos artistas, la opción performativa supone inicialmente, para ambas, una apuesta por la intensidad expresiva, un medio para acrecentar la fuerza de conexión con el espectador, liberándola de todo elemento mediador. En el caso de Mendieta, esta alternativa, concretizada a partir de los años setenta del siglo XX, la sitúa en el seno de aquellas corrientes artísticas innovadoras que, desde distintos frentes creativos, participaban en el proceso de deconstrucción crítica del objeto artístico tradicional. En esta línea se situarían Nancy Spero, Martha Wilson o Hannah Wilke, pero también Vito Acconci, Dennis Oppenheim o Robert Rauschenberg.

La autora cubana comparte, con todas y todos ellos, la consideración del cuerpo –o el paisaje– como material adecuado para la realización de producciones o acciones artísticas, así como también el énfasis en la confección de obras que requieren la activación y participación del público para cobrar pleno sentido. Estos componentes que, como ocurría con Frida Kahlo, inscriben a Mendieta en las prácticas artísticas de su tiempo se materializan en un lenguaje políticamente articulado y alineado con el arte de raíz feminista que, a partir de los setenta, impulsa la renovación de soportes y técnicas. Griselda Pollock, incide en la singular aportación de esta corriente en los cambios experimentados por la producción creativa de la época:

Con el ofrecimiento de una alternativa socialmente comprometida, enhebrando experiencia femenina en el telar de la corriente artística dominante (...) el feminismo no se propuso añadir un nuevo estilo ni alterar la trayectoria formal del arte. El feminismo tiene como objetivo cambiar el carácter del arte (Pollock, 2000:327).

El vector de género que atraviesa la obra de Mendieta queda, por otro lado, delimitado, como posteriormente en Regina Galindo, por su pertenencia a una cultura excéntrica, cubana en EEUU Mendieta; guatemalteca de raíz maya Galindo. Una circunstancia que la autora subraya de manera explícita en algunos de sus textos:

Cuestionar nuestras culturas es cuestionar nuestra propia existencia, nuestra realidad humana (...). El feminismo americano, tal y como se presenta, es básicamente un movimiento de clase media blanca. Como mujeres no- blancas nuestras luchas están en dos frentes. Esta exposición no señala tanto hacia la injusticia o la incapacidad de una sociedad que no ha sabido darnos cabida, sino que indica sobre todo una voluntad personal de continuar siendo otras (Mendieta *apud* Ruido, 2002:14).

Como ella manifiesta, su obra no surge del deseo de integrarse en la tradición creativa del mundo occidental. Su voluntad es ser “otra”, trabajar desde el margen, desde la periferia, para poder construir una identidad que pueda reconocer como plenamente suya. Desde este posicionamiento, el discurso orgánico de AnaMendieta se convierte en un poderoso catalizador, un espacio de resistencia que se inviste de la tradición cultural propia para cuestionar la univocidad canónica occidental. De ahí que su trabajo se inscriba en un posicionamiento que acentúa las diferencias y que utiliza el escenario del rito y otras formas de relato no lineal como eficaces estructuras de oposición a la narrativa lógica de la historia única y homogeneizadora.

En la apropiación de ciertos esquemas formales de rituales católicos y de algunas prácticas de la santería afrocubana reconocemos recursos que nos remiten al mestizaje cultural del continente latinoamericano. En su sustrato popular, los rituales y creencias de las religiones precolombinas se fusionan con las fórmulas del catolicismo criollo, en una peculiar mixtura de la que no quedan excluidas otras aportaciones, como las africanas, yoruba fundamentalmente. Esta fusión de linajes aparece ya en sus *performances* más tempranas, entre las que podríamos señalar *Feathers on a woman* o *Death of a chicken*,²⁶ ambas realizadas en Iowa, en el año 1972.

²⁶ Foto 5, p. 79. Disponible en <https://www.pinterest.es/pin/415808978093019289/>

La autora establece en estas dos acciones, de marcado carácter sacrificial, un juego de correspondencias entre rituales sincréticos y presencia femenina. Su complejidad y capacidad de sugerencia queda evidenciada en las diversas interpretaciones desde las que han sido analizadas. En ambas propuestas, un ave, o su evocación metafórica, comparte con la artista el territorio de escenificación. La imagen de las plumas, altamente significativa en algunas de las culturas prehispánicas, encierra también una compleja carga semántica en otros ritos ceremoniales. En ella confluyen desde su utilización en prácticas vudú de transferencia de poder hasta la imagen de la serpiente emplumada (*Coatlícue*) de la cultura azteca.

El retorno cíclico, la regeneración, la síntesis y la confusión de los opuestos, la vida y la muerte, todos ellos elementos que nos remiten a algunas obras de Frida Kahlo, son convocados en esta dramatización. En la primera de las *performances*, Mendieta transforma a otra mujer en un pájaro al cubrir con plumas su cuerpo desnudo. La transferencia abre fértiles rutas de significación que la autora profundiza en obras posteriores. La proximidad entre lo femenino y la naturaleza, que la simbiosis mujer/animal sugiere, asociación recurrente en la ideología patriarcal, implica en la obra de Mendieta tanto subrayar el carácter limítrofe de la identidad femenina, uno de los temas centrales de sus propuestas, como incidir en la condición de víctimas de la violencia que ambos seres comparten.

En la segunda, la propia artista se convierte en oficiante de un sacrificio en el que, por primera vez, la sangre cobra presencia en sus intervenciones. De pie y desnuda, delante de un lienzo blanco, Mendieta sujeta con sus manos un pollo que acaba de ser decapitado. En sus espasmos finales, el animal se agita y salpica con su sangre la sala y el cuerpo de la artista.



Figura 4. Foto 5. ANA MENDIETA. Muerte de un pollo. 1976

En una primera apreciación, las obras parecen remitir a la ancestral relación de la mujer con la naturaleza y lo sagrado. Pero en respuesta a estas primeras interpretaciones que establecen una relación directa entre la última acción y los ritos de la santería afrocubana, Mendieta sugiere que la violencia del sacrificio al que asiste el público alude no tanto al espacio de lo sagrado como al mundo de lo profano. Un universo en el que el cuerpo de la mujer, al igual que el del ave, se ve violentado por una multiplicidad de acciones ritualizadas, construidas a partir de reglamentaciones y normas sociales sexistas. Esta ampliación de sentido establece un mimetismo comparativo entre la indefensión del animal, incapaz de sortear la agresión, y la desnudez de la mujer que evoca la vulnerabilidad política, social y cultural en la que vive inmersa.

Otras lecturas (Ruido, 2002) complejizan aún más la interpretación y ven en esta *performance* una inversión del juego de roles de la pieza anterior, mediante la apropiación, por parte de la artista, de la posición tradicionalmente masculina. Una impostura que vuelve a cuestionar, a través de la negación en este caso, los límites identitarios y los lugares sociales. Mendieta genera, pues, en estas primeras obras, dos composiciones en las que concurren distintos estratos significativos. El sentido sacrificial de la

acción y el lugar que la figura femenina ocupa en ella justifican que, muy frecuentemente, se hayan interpretado como una formulación más de la imagen de la diosa-sacerdotisa, construcción utilizada, a lo largo de los años sesenta, por algunas artistas ligadas al feminismo de la diferencia.

Carolee Scheneeman ofrece, probablemente, alguno de los ejemplos más claros en este sentido (*Every Body*, 1963), pero también Mary Beth Edelson (*Woman Rising/Spirit*, 1974). Sobre este tipo de producciones, ha fundamentado una parte de la crítica la existencia de un arte feminista con caracteres propios.²⁷ La vinculación de la obra de Mendieta con estas corrientes interpretativas resulta evidente, especialmente si tomamos en consideración la extensa serie de trabajos ligados a la tierra, de forma especial el ciclo *Siluetas*. En ellos, la artista rompe, con la mediación de su cuerpo, las rígidas fronteras que tradicionalmente marcan los límites de separación entre Naturaleza y Cultura.

Pero más allá de estas conexiones innegables, se pueden rastrear otros sentidos que amplifican la lectura de este conjunto de construcciones, otros hilos de significación que permiten establecer una ligazón más directa con algunas de las realizaciones que, en la primera década del nuevo siglo, articula Regina José Galindo. La duplicidad y ambigüedad de roles que Mendieta adopta (víctima/activadora, figura sacrificial/figura ejecutante), la inconsistencia que esta práctica proyecta sobre las posiciones sociales preestablecidas y las contradicciones que revela son, desde otras perspectivas, el producto de “una indagación reflexiva, (y, también, personalmente dolorosa) sobre la elaboración de diversas formas de identidad, no solo personal, sino colectiva” (Ruido, 2002: 50).

Se subraya, desde esta perspectiva, la calidad social que Mendieta confiere a la utilización de su cuerpo, un rasgo que se sobrepone a los posibles discursos etnológicos o mitológicos que de estas obras pudieran

²⁷ LIPPARD, Lucy, *Overlay: Contemporary and the Art of Prehistory*, New York, Pantheon Books, 1995; y LIPPARD, Lucy, “Quite Contrary: Body, Natur, Ritual in Women’s Art”, en *Chrysalis*, nº 2, Los Ángeles (California), 1977, pp. 31-47.

desprenderse. El recurso a la ritualización sincrética celebra, pues, no tanto la diosa-madre ancestral como la recuperación del espíritu de resistencia de una comunidad diferencial que pugna por no ser homogeneizada. Es este rasgo el que vincula sus trabajos con formas de actuación y transformación simbólica profundamente integradas en las luchas comunitarias de algunos pueblos indígenas en los que, por otro lado, reencontramos la misma aproximación de respeto y no-agresión a la naturaleza que las obras de Mendieta relacionadas con el *earth art* manifiestan.

Otras muchas realizaciones, en fechas posteriores a las analizadas, inciden igualmente en presupuestos que podemos considerar equiparables. Entre ellas se podrían señalar: *Burial of Nañigo* (1976), a partir de un ritual de la santería afrocubana, *Ixchel negro* (1977), en la que el cuerpo vivo de Mendieta, amortajado en terciopelo y arena, se transforma en el cuerpo muerto de la diosa maya de la medicina y la curación o sus numerosas intervenciones en las tumbas zapotecas de El Yagul (Oaxaca, México, 1973). En esta encrucijada en que lo individual deviene colectivo, en que la corporeidad de la experiencia se convierte en el punto de partida para construir discursos transformadores, es donde las propuestas de Mendieta y Regina Galindo convergen.

Pero no es el único ámbito que ambas autoras comparten. La presencia de la sangre como materia artística que genera imágenes de una gran potencia, la performatividad de los diferentes roles en el contexto social o la denuncia descarnada de aquella violencia que no conoce otra razón que la condición sexual son, junto al recurso a las fórmulas sacrificiales y ritualizantes, elementos que, aunque con diferente gramática, conforman el lenguaje de estas dos artistas latinoamericanas. Al igual que ocurrirá posteriormente en Galindo, la violencia y el cuerpo de las mujeres como lugar de ejercicio de esa violencia, en la desigual relación entre los sexos, aparecen repetidamente en el trabajo de Mendieta. La temática alcanza carácter protagónico en sus primeras *performances* realizadas, en Iowa, entre 1972 y 1975.

En casi todas las propuestas en que aborda esta cuestión la sangre tiene una presencia fundamental. Como ella misma puntualiza, el fluido sanguíneo guarda en el conjunto de sus obras un cariz ritual: es símbolo de vida y muerte, y elemento privilegiado por su significación sacrificial. En algunas ocasiones, es empleado como índice de dolor, como en *She got love* (1974), palabras escritas con sangre en la pared. En otras, como señal del rastro que ese dolor deja, es el caso de *Body Tracks* (Iowa, 1974), en la que los brazos de la artista trazan una pista de sangre al deslizarse por la pared en un movimiento descendente. En estas dos últimas obras, la *performer* explora los restos de la acción, las huellas que esta deja como proceso de pérdida que se agrega a la propia pérdida que significa cualquier rastro.

Un presupuesto similar subyace en *People looking at blood* (1973), aunque en esta pieza la acción es protagonizada en realidad por los transeúntes circunstanciales y sus reacciones ante el líquido rojo que se derrama por debajo de la puerta cerrada de una casa. En todas estas producciones, la ausencia se registra como una forma significativa, una manera de representar lo que no se ve, conservando el componente material. En ellas, Mendieta indaga en los límites de la visibilidad, forzando los significados de una presencia de la que solo quedan vestigios, huellas sanguíneas que, por su alta carga semántica, se convierten en dispositivos metafóricos cargados de una extraordinaria potencia evocadora.

No es difícil entrever en la última obra mencionada una probable alusión a la silenciada violencia de género que tiene lugar en la privacidad del espacio doméstico y que Mendieta fuerza a invadir el espacio público. Un procedimiento metonímico semejante es empleado por Regina Galindo en (279) *golpes* (2005).²⁸La *performance*, presentada en la 51ª *Bienal de Venecia*, nos sitúa en la incómoda tesitura de escuchar los golpes que el cuerpo de una mujer recibe al otro lado de un muro, en un juego retórico similar marcado por la ausencia. La opacidad visual de estas obras que

²⁸ Foto 40, p. 337. Disponible en <https://www.reginajosegalindo.com/en/279-golpes-2/>

sustraen a nuestra mirada la secuencia narrativa a la que somos convocados difícilmente nos dejan indiferentes.

Lo mismo ocurre con *¿Quién puede borrar las huellas?* (Galindo, 2003),²⁹ también vinculada a los mismos principios constructivos utilizados por Mendieta. Aunque en ella, la violencia de que nos habla la artista no es la de género, sino la experimentada por todo un pueblo que, por su condición indígena, participa de la misma posición liminar respecto al centro de poder. En cualquier caso, no faltan en Ana Mendieta propuestas mucho más explícitas, en las que la violencia de género se presenta con un acusado grado de agresividad visual. Entre ellas, se podría situar *Mutilated body on landscape* (Oaxaca, 1973), en donde la autora, convertida en víctima propiciatoria, yace cubierta por una mortaja. El blanco sudario que envuelve por completo su cuerpo aparece atravesado por múltiples regueros de sangre que se derraman, asimismo, del corazón colocado sobre su pecho.

Se ha querido ver, en la iconografía de esta *performance*, una reformulación de la imaginería mariana y de la dramática martiriología contrarreformista, pero es inevitable no intuir en ella la inquietante conjunción de lienzos blancos y vísceras reales que conforman los *Bultos sangrientos* de Artur Barrio. Mucho menos metafórica resulta *Tied-up-woman* (Iowa, 1973). En este proyecto, la artista - atada y desnuda sobre el suelo - intenta desasirse de las dolorosas ligaduras que la mantienen en una forzada y humillante postura. La propuesta, por la violencia a que la autora somete su propio cuerpo, es, quizá, una de las que más se aproxima a la extremada crudeza que rige las obras de la *performer* guatemalteca.

De hecho, las similitudes que esta construcción mantiene con *Un espejo para la pequeña muerte*,³⁰ *performance* realizada por Regina José en 2006, son más que notables. En la obra, al igual que ocurre en una parte significativa de las composiciones de Galindo, Mendieta fuerza al espectador

²⁹ Análisis pormenorizado de esta obra en p. 452.

³⁰ Foto 47, p. 358. Disponible en <https://www.reginajosegalindo.com/en/un-espejo-para-la-pequena-muerte-2/>

a la incomoda posición de contemplar y, por lo tanto, participar en una escena de violencia directa sobre una mujer real, indefensa y cercana. En la pieza, la ausencia de elementos contextualizadores o de apoyos narrativos, lejos de atenuar la violencia de la recepción, incide en la agresividad que transmite la pieza.

Con una temática próxima, pero mucho más direccionada y concreta, se ensambla *Rape Scene* (Iowa, 1973)³¹ que, en clave de denuncia, escenifica las circunstancias de una agresión sexual. Para esta obra, de fecha muy temprana, la artista huye de la abstracción y la metáfora para recurrir a un hecho real. La violación de una estudiante, perpetrada en el campus de Iowa durante ese mismo año, se convierte en el punto de partida de la realización. Al igual que en *Unos cuantos piquetitos*, de Frida Kahlo, o en varias de las obras de Galindo, *Perra* (2005)³² o *El dolor en un pañuelo*³³, los acontecimientos más inmediatos se convierten en el detonante que provoca la acción artística.

En este primer proyecto, Mendieta opta por una estricta dramatización. Sin prescindir de ningún detalle, la puesta en escena nos presenta a la propia autora convertida en la víctima pasiva de una reciente violación. Semidesnuda y flexionada de espaldas sobre una mesa, a la que se encuentra atada, muestra sobre su cuerpo los rastros sanguinolientos que ha dejado el ataque. Un único punto de luz ilumina el escabroso escenario, dejándonos vislumbar los restos de platos rotos y las manchas de sangre que se hallan esparcidas por el suelo. Para agregarle veracidad a la secuencia, la autora ejecuta la acción en su propio apartamento al que, sin ninguna advertencia previa, habían sido convocados poco antes algunos amigos. El desconcierto y la verosimilitud inherentes a la planificación confieren a la propuesta la fuerza

³¹ Fotos 6 y 7, p. 85. Disponibles en <https://www.artforum.com/print/201801/fully-loaded-power-and-sexual-violence-73188>

³² Fotos 41 y 42, pp. 341 Disponibles en <https://www.reginajosegalindo.com/en/perra-2/>

³³ Fotografía ya referenciada. Análisis pormenorizado de esta obra en p. 323.

brutal de la confrontación directa con un hecho generalmente tan invisibilizado como silenciado.



Figura 5. Fotos 6 y 7. ANA MENDIETA. Escena de violación. 1973

Pero la violencia directa no es el único ámbito de reflexión en el que la obra de Mendieta y la de Regina Galindo confluyen. El recurso a la parodia o el disfraz para desvelar la artificialidad que se esconde tras los estándares de identidad, sean estos sociales o estrictamente de género, es uno de los territorios también explorados por ambas autoras. En *Facial Hair Transplant* (Iowa, 1972), Mendieta transfiere a su rostro fragmentos de la barba de un compañero, estableciendo un juego de ambigüedades entre masculinidad y feminidad. En *Facial Cosmetic Variations* (Iowa, 1972), sin embargo, la artista cubana *de-forma* su rostro a través de una media con la que aprisiona su cara y lo *re-forma* con sucesivas pelucas y un intenso maquillaje.

Las personalidades múltiples o la ficcionalidad del campo de significación social son algunas de las cuestiones planteadas en estas acciones. También Regina Galindo hace uso de estas claves en sus

proposiciones, *Angelina* (2001)³⁴ o *Boda Galindo-Herrera* (2004)³⁵ figuran entre ellas. En estas obras, ambas artistas nos confrontan con cuerpos que se vuelven *otros* al modificar su apariencia física o sus ropajes, en un evidente intento de cuestionar y transgredir los parámetros que delimitan y fijan la adscripción socialmente prefijada. En el caso de las mujeres, como las dos autoras apuntan en sus obras, los cánones establecidos devienen rígidas estructuras de control que determinan no solo la conformación de las subjetividades, sino la de la propia materia corporal.

Mendieta visualiza este efecto, con una literalidad sorprendente, en *Glas on body* (Iowa, 1972). En esta elaboración, la *performer* procede a oprimir, de forma violenta, distintas partes de su cuerpo contra un cristal, un material invisible a la mirada, pero efectivo en su capacidad modeladora. La superficie transparente del vidrio se convierte en una perfecta metáfora de la presión intangible que el sistema ideológico ejerce sobre las mujeres. Sometidos a sus dictámenes, los cuerpos femeninos, sujetos a un férreo control, son deformados o dolorosamente limitados por las reglas sociales, tal como expresa la metafórica obra de Mendieta, pero también los explícitos proyectos *Yesoterapia* (2006)³⁶ y *Recorten por la línea*,³⁷ de Regina José Galindo.

³⁴ Foto 30, p. 288. Disponible en <https://artesyprocedimientos-imagenes.blogspot.com/2015/04/angelina-regina-jose-galindo-guatemala.html>

³⁵ Foto 31, p. 292. Disponible en <https://catalogo.artium.eus/dossieres/1/regina-jose-galindo/obra>

³⁶ Fotos 28 y 29, pp. 274 y 276. Disponibles en <https://www.reginajosegalindo.com/en/yesoterapia-2/>

³⁷ Fotografía ya referenciada. Análisis pormenorizado de esta obra en p. 269.

DORIS SALCEDO

Si los conceptos creativos de Mendieta interseccionan con los de Galindo en su apuesta decidida por la elocuencia insoslayable de la fisicidad del cuerpo, la condensación conceptual, la austera sobriedad de alguna de sus manifestaciones y el compromiso esencial con su pueblo, objeto de barbarie y violencia política, son los ejes que vinculan la obra de Regina José con la de Doris Salcedo (1958). La artista colombiana, que desarrolla su producción en la última parte del siglo XX, moldea un material creativo sustancialmente distante de la corporalidad que la autora guatemalteca pone en juego en sus acciones. Pero, más allá de las diferencias de significantes que encontramos entre ambas, es inevitable constatar una coincidencia de fondo que permite ubicar a Salcedo en el entramado genealógico de Regina José Galindo.

Aunque habitualmente aparece vinculada con la disciplina escultórica, lenguaje en el que ha realizado una buena parte de sus trabajos, es difícil, sin embargo, encuadrar las elaboraciones de Doris Salcedo en un nicho creativo estrictamente delimitado. Al igual que ocurre con Galindo, sus construcciones, modulan permanentemente su concreción material en función de las exigencias expresivas que surgen de la propia obra. Objetos descontextualizados y dotados de nuevos sentidos, instalaciones o intervenciones efímeras en espacios públicos, que la autora resignifica, son algunos de los ámbitos en los que su producción se ha desenvuelto. Pero, a pesar de la variabilidad resolutive de cada propuesta, todas ellas se amalgaman en torno a un mismo epígrafe conceptual que retorna, una y otra vez, a la consideración sobre la violencia devastadora en la que su Colombia natal vive inmersa.

Este elemento constitutivo, esencial, liga indefectiblemente la obra de Doris Salcedo y Regina Galindo, revelando un enraizamiento inexcusable entre sus aportaciones artísticas y el complejo contexto sociopolítico del que emergen y que, como ratifican ambas de forma expresa, se erige en el

sustrato imprescindible del que brotan y en el que adquieren corporeidad sus realizaciones.

Yo vengo de Colombia, un país en el que solo hay ruinas. Eso nos dejaron las guerras, el imperialismo y el colonialismo. (...) Soy una artista del tercer mundo. Desde esa perspectiva (...), desde la perspectiva de los pueblos derrotados, es desde donde miro al mundo (Doris Salcedo). (Valcárcel, 2015)

(...) El resultado es visceral y violento, porque todas mis propuestas son de la realidad guatemalteca, del contexto latinoamericano. Porque esta realidad es violenta (Regina José Galindo). (Silvestri, 2008)

Una realidad social extremadamente violenta, sobre cuyas sinrazones una y otra autora proyectan la mirada analítica de su creatividad. Con distintas herramientas, pero con el deseo compartido de alertar sobre la cotidianización de la violencia que viven sus países de origen. Y en ese empeño, ambas son capaces de trascender las circunstancias concretas en las que se generan sus obras, esa referencialidad espacial y temporal, en muchas ocasiones estrictamente acotada, para plantear problemáticas que revisten una dimensión universal.

En sus primeras construcciones, las datadas alrededor de la década de los ochenta, Salcedo inserta una visualidad que nos sitúa ante una perspectiva creativa intensamente marcada por su posición de género. No encontramos en la producción de esta autora incursiones en el ámbito de la violencia selectiva de la que son objeto las mujeres de forma directa, ni reflexiones en torno a las rígidas estructuras normativas con que la sociedad patriarcal moldea y determina tanto su cuerpo como su mente, cuestiones todas ellas sobre las que, tanto Frida Kahlo como Ana Mendieta, proyectaron su atención. Pero hay en sus estrategias estéticas una vinculación con los espacios domésticos y los elementos propios del universo de la casa, ámbito tradicionalmente femenino, que nos remiten claramente algunas de las fórmulas utilizadas por muchas otras artistas de raigambre feminista.

Extraer elementos propios del contexto inferiorizado de la domesticidad y trasladarlos al discurso público del arte implica investirlos de una eficacia teórico-práctica de la que inicialmente carecían. Descontextualizados y susceptibles por tanto de adoptar nuevos ropajes significativos, estos componentes (sillas, armarios, mesas, estantes...) provocan en el espectador un efecto de extrañamiento, de distancia, que fuerza el pensamiento activo y plantea una exigencia de reflexión tras la observación atenta. Como afirma concluyente la autora en el curso de una entrevista: *“El arte es como un libro, hay que abrirlo para leerlo”* (Padilla, 2010).

Gran parte de su trabajo se sirve de ensamblajes realizados a partir de estos materiales cotidianos, objetos humildes (muebles o efectos personales), convertidos en metáforas de seres individuales, de experiencias concretas, que, incorporados a sus instalaciones, adquieren una dimensión sacralizada. Entre las primeras obras realizadas a partir de estas premisas, se encuentra *Atrabiliarios* (1991-1993)³⁸ que, desde una concisión extremadamente sobria, consigue, sin embargo, un poderoso efecto de evocación. En esta pieza, son los zapatos el material de base. Zapatos de mujer, que la artista expone en una serie de receptáculos abiertos en la pared y ocluidos por una capa semitransparente torpemente zurcida al muro.

La obra, con la austeridad propia de las producciones conceptuales, conlleva un ejercicio de desplazamiento poético en el que las anónimas piezas de calzado encastradas en la pared suplen, con su inquietante presencia física, la ausencia de aquellas mujeres que en algún momento hicieron uso de ellas en su vida diaria. Un objeto cotidiano y familiar, cuyo sentido se ve dislocado por la reubicación contextual realizada por la artista, deviene, de esta forma, artefacto polisémico y material politizado.

³⁸ Foto 8, p. 90. Disponible en <http://www.artnet.com/artists/doris-salcedo/atrabiliarios-hqsCMabsytp39xnOfzVXpA2>



Figura 6. Foto 8. DORIS SALCEDO. *Atrabiliarios*. 1993

El recurso duchampiano de *l'objet trouvé* adquiere, en esta ocasión, un perturbador contenido por las inevitables lecturas que, dentro del entorno colombiano, sugiere la instalación. La fórmula de presentación, un hueco excavado en el muro a modo de nicho, constituye un hábil juego metonímico en el que el ser humano resulta tropado por una prenda de uso personal. El procedimiento habitual de acudir a las piezas de calzado para cumplimentar los procesos de identificación en las fosas comunes confiere un inquietante espesor a la pieza. Esa densidad significativa hace que la propuesta remita, inevitablemente, a los efectos de la violencia política (asesinatos selectivos, desapariciones, desplazamientos forzados...) que durante décadas ha asolado el país.

El reconocimiento colectivo que la obra proyecta sobre las víctimas anónimas de esa violencia se detiene en *Atrabiliarios* sobre las mujeres que, por su propia condición genérica, corren el riesgo de desaparecer dos veces. Físicamente, en la comunidad, y existencialmente, en la memoria colectiva, que tiende a ocluir su presencia bajo el universal masculino: “desaparecidos” y “represaliados”. La paciente labor de costura que sella las oquedades y las huérfanas prendas de vestuario femenino que las habita, corporeizan el dolor y la ausencia de aquellas para quienes violencia implica, casi siempre,

silencio y olvido. Un mismo ejercicio de reparación y denuncia, aunque desde un vocabulario más carnal y extremo, alienta algunas de las *performances* de Regina José Galindo, *Mientras, ellos siguen libres* (2007)³⁹ es una de ellas.

Visibilizar la violencia generalizada, amplificar la voz habitualmente acallada de las víctimas de la represión o trasladar su dolor y su miedo de los espacios privados al ámbito de lo público conlleva un ejercicio de resistencia creativa que la propia autora confirma como eje y motor de su obra: “*A mí me interesa lo político. Las víctimas con las que trabajo lo son de la violencia política. Soy colombiana, trabajo para abrir espacios para el pensamiento y para lo poético, desde acá, que se supone es el lugar propio de la barbarie*” (Padilla, 2010). Y para ello se sirve de los testimonios concretos de quienes generalmente permanecen silenciados, y fuera del foco de la historia, y cuyos relatos recoge en los amplios procesos de investigación que preceden a la configuración de cada una de sus elaboraciones.

Por esta razón, probablemente, esas voces espigadas por la artista son en gran medida de registro femenino. Muy pocas veces la memoria colectiva conoce de inflexiones de género, por lo que las mordazas impuestas por el poder se duplican en lo referente al sufrimiento de las mujeres. La impactante *Camisas*, de 1989, es el resultado representativo de una de esas exploraciones que la autora convierte en herramienta básica de su producción. Conformada por distintos bloques de blusas blancas, apiladas y atravesadas por varas de hierro a la altura del hombro, la pieza materializa la historia de una viuda que lavaba y arreglaba cotidianamente la ropa de su marido, a pesar de haberlo perdido a manos de los paramilitares.

Con claves similares, en *La Túnica del Huérfano*, de 1997, dos mesas mutiladas y recompuestas una sobre la otra, utilizando cabello humano para generar ligaduras entre ellas, rememoran el asesinato de una mujer ante su hija de seis años. La pequeña, anclada en el terrible acontecimiento, se negaba, con insistente obstinación, a despojarse del vestido que llevaba

³⁹ Fotos 51 y 52, pp. 381 y 384. Disponibles en <https://www.reginajosegalindo.com/en/mientras-ellos-siguen-libres-2/>

puesto el día de la muerte de su madre. Como ocurre posteriormente en las obras de Regina Galindo, las propuestas de Salcedo parten, de forma directa, de realidades concretas y cercanas que, transmutadas en material artístico, buscan despertar y sacudir las conciencias adormecidas.

En este ejercicio de retroalimentación, en que la realidad y el arte se conjugan, ambas autoras tratan de repudiar y conculcar, con las herramientas de su oficio, la indiferencia, el miedo y la desmemoria. Para Galindo, su propio cuerpo (transmutado en *cuerpo social*) se convierte en el material creativo en que cristaliza tal pretensión (véanse *Perra* o *No perdemos nada con nacer*)⁴⁰. Para Salcedo, son los conceptos, descargados de corporeidad, y los materiales más humildes los instrumentos de que se sirve para abrir nuevas ventanas a la reflexión y al cuestionamiento sobre lo existente. En cualquier caso, ambas por igual nos obligan a mirar de frente el sufrimiento y nos fuerzan, con sus proposiciones, a contemplar ese dolor que, abrumado por tanta atrocidad, carece de palabras para expresarse.

Son varias las propuestas en las que Salcedo se asoma a esos abismos de violencia en los que quedan sumidas las denominadas “víctimas secundarias”. Un objetivo hacia el que, en opinión de la autora colombiana, se dirige de forma deliberada la violencia política. Estas víctimas son, en su mayor parte, mujeres y menores (viudas, madres, huérfanas/os) a quienes la *barbarie* fractura la existencia y disloca la vida. Son ellas las que inicialmente despiertan la atención y el interés de la artista. De hecho, una buena parte de sus obras, como *Tenebrae* (1985) o, posteriormente, *La Casa de la viuda* (1992/95) se construyen sobre estas bases. En todas ellas, constatamos, además, la presencia de un elemento peculiar: piezas de mobiliario, que se convierten en nexo homogeneizador y rasgo identificativo. Una parte importante de las elaboraciones conservan, a lo largo de su trayectoria, esta seña identitaria.

⁴⁰ Análisis pormenorizado de estas obras en p.340 y p. 352, respectivamente.

En sus obras, se multiplican los muebles desgajados de su medio natural, extrañados del entorno doméstico que habitualmente conforman y hacen habitable. Estos enseres son transformados por la autora y agrupados de forma anárquica en el espacio expositivo. Puertas y armarios intervenidos con varillas y cemento, sillas pesadas como plomo, aparadores rellenos de argamasa, mesas cortadas y extrañamente ensambladas constituyen las piezas características de instalaciones en las que devienen presencias fantasmales, mudas evocaciones de seres humanos desaparecidos, masacrados o desplazados de manera forzosa. En estos desconcertantes montajes, entramados de cabellos, que enlazan las piezas, o fragmentos de huesos, subrepticamente insertados en la superficie de la madera, son las reliquias con las que, sorpresivamente, tropieza nuestra mirada.

Los rastros materiales utilizados por la artista guardan memoria de la presencia humana trocada en ausencia y pérdida. Memoria del dolor que, tanto Doris Salcedo como Regina José Galindo, reactivan en sus propuestas para sortear la amnesia que ampara la injusticia y la arbitrariedad. De esta forma, dejan constancia de la inhabitabilidad de aquellos entornos que, como sus países de origen, viven regidos por las leyes de la violencia. Los muebles, expulsados de sus espacios naturales, o los zapatos, exiliados de sus propietarias, se convierten en un mudo clamor que reclama justicia y reparación, la misma demanda que obras tan significativas como *XX (2007)*,⁴¹ *Joroba (2010)*,⁴² o *Mientras, ellos siguen libres*,⁴³ todas de Regina Galindo, se esfuerzan en articular.

Esta indagación, que reivindica la memoria colectiva, experimenta en el arranque del nuevo siglo significativas modificaciones en cuanto a la concreción material que Salcedo le confiere. Una buena parte de los proyectos de la autora abandonan el espacio cerrado de la galería e invaden el territorio abierto del tejido urbano. El universo de la ciudad se convierte, en

⁴¹ Fotos 73 y 74, pp. 474 y 478. Disponibles en <https://www.reginajosegalindo.com/en/xx-2/>

⁴² Fotos 55 y 56, pp. 410. Disponibles en <https://www.reginajosegalindo.com/en/joroba-2/>

⁴³ Fotografía ya referenciada. Análisis pormenorizado de la obra en p. 378.

ese momento, en el ámbito predilecto de sus intervenciones. Sus obras incorporan además una notable complejidad técnica y proporciones mucho más ambiciosas. Con las características del arte público efímero, los proyectos de Doris Salcedo acentúan entonces la dimensión política de una producción que mantiene, sin embargo, los rasgos identitarios y las premisas conceptuales desde las que venía elaborándose.

Seguramente la construcción más sorprendente, dentro de este nuevo enfoque, corresponde a la intervención realizada en el *Palacio de Justicia de Bogotá* (2002).⁴⁴ Pero ya con anterioridad la autora plantea diversas actuaciones urbanas en las que el tinte político adquiere tonalidades próximas al activismo. Es el caso de la red de luminarias (veinticinco mil velas) desplegadas en la *Plaza Simón Bolívar* como respuesta ante el asesinato de once diputados, en el año 2007. O el tapiz de rosas con que cubre, en 1999, uno de los muros del barrio *Quinta Paredes*, en la capital colombiana. En esa ubicación, cae abatido su amigo el periodista Jaime Garzón, víctima de la letal alianza que, desde mediados de los ochenta, se había ido gestando en el país entre paramilitares y narcotraficantes.

El proyecto ideado para la sede judicial de la capital colombiana conmemora uno de los episodios más funestos y controvertidos de la historia de la democracia colombiana. Los acontecimientos tienen lugar entre el seis y el siete de noviembre del año 1985, en uno de los puntos más céntricos de la ciudad. Postergada desde 1995, fecha inicialmente prevista por la autora, la obra reactualiza la masacre perpetrada, durante esos dos días, por las fuerzas del ejército gubernamental. El brutal desalojo que siguió a la ocupación del edificio por parte de la guerrilla, en un proceso en el que incluso intervinieron tanques militares, se salda con doscientos ochenta muertos. En conmemoración del holocausto, Doris Salcedo descuelga, desde el techo del edificio, una silla por cada fallecido.

⁴⁴ Foto 9, p. 95 Disponible en <https://arteymemoriaslatinoamericanas.wordpress.com/2016/07/12/objetos-pendiendo-la-memoria-resena-a-la-obra-de-doris-salcedo/>



Figura 7. Foto 9. DORIS SALCEDO. Intervención en el Palacio de Justicia de Bogotá. 2002

Tras descender, con extremada lentitud, por la fachada, cada uno de los asientos queda pendiente del muro en una disposición absolutamente anárquica. Con una ritualidad estremecedora, las sillas inician su silencioso descenso a las once y veinticinco del día seis, momento preciso en que se produjo el ingreso de los guerrilleros y la muerte del primer guardia de vigilancia. A partir de ahí y hasta las dos y media de la tarde del día siguiente, hora en que concluye el operativo militar, las piezas mobiliarias van surgiendo, una a una, desde la cubierta aterrazada para corporeizar con su callada presencia la de cada vida perdida. Con una precisión minuciosa, las piezas de moblaje reconstruyen la secuencia cronológica de las sucesivas muertes, interrumpiendo sorpresivamente, con su silenciosa escenificación, el rutinario trasiego cotidiano del centro de la ciudad.

La formulación elegida por Salcedo para esta pieza no solo implica una radical subversión de las viejas fórmulas del arte conmemorativo, sino que también replantea las formas de intervención tradicional en el espacio urbano. Construida desde un concepto antimonumental, radicalmente antagónico al arte público de premisas autoritarias, la propuesta puede entenderse como una práctica de resistencia que cuestiona y transgrede el discurso hegemónico. El mismo principio de confrontación reafirmativa que alienta los

ejercicios de memoria política materializados por Regina Galindo en sus *performances* y que, en algunas realizaciones, llega a alcanzar límites fronterizos con lo escultórico, como ocurre en *El peso de la sangre*.⁴⁵

Alegato contra el olvido, ejercicio necesario de recuperación de la Historia propia desde nuevas perspectivas, la instalación del *Palacio de Justicia* se inserta en el denominado *arte para un espacio específico*, ponderado por la autora en sus declaraciones,

El arte para un espacio específico (site-specific) es aquel que incorpora las condiciones físicas de un lugar determinado, como elementos integrantes de la producción, presentación y recepción de las obras de arte. La especificidad de la obra no se reduce simplemente a su ubicación geográfica o a la relación que establece con la arquitectura. La especificidad de la obra se refiere primordialmente a las relaciones que dicha obra establece con una cultura, una comunidad o una situación política específica (...) por ese motivo el artista participa activamente en la redefinición y formación de una identidad urbana. (Rivadeneira, 2004:178)

El peso de la memoria se revela, como corroboran estas afirmaciones, un componente fundamental en las intervenciones dentro del espacio público. *Lugares-memoria*⁴⁶ cuya revalorización creativa la artista aborda para obligarnos a recordar que no hay que olvidar y que todo se escribe en presente, sobre una especie de palimpsesto que guarda las huellas y las cicatrices de lo vivido. Esta es también la pauta que genera *Auras anónimas* (2007-2009), intervención artística de carácter efímero que, en colaboración

⁴⁵ Análisis pormenorizado de esta obra en la p. 459.

⁴⁶ El término *lugar-memoria* es una categoría utilizada por Pierre Nora (1997) para designar aquellos espacios en los que, por su alta carga simbólica, queda anclada la memoria colectiva. El autor francés se sirve de este concepto para reflexionar sobre la significación moral y política de la Historia y la Memoria, estrechamente interrelacionadas en una época que estima marcada por la aceleración histórica.

con su mentora y maestra, Beatriz González (1932), Salcedo lleva a cabo en los columbarios del *Cementerio Central* de Bogotá.

Sobre esta área de enterramiento, utilizada por los sectores más humildes de la población, la corporación municipal tenía previsto construir un parque de recreo, de mayor rentabilidad económica. El proyecto despertó el rechazo de numerosos grupos culturales y sociales de la capital, que reclamaban la preservación del camposanto. En transcurso del debate, surge la propuesta de realizar una intervención creativa, capaz de detener el deterioro y derribo de la necrópolis. Tras múltiples vicisitudes el espacio termina convirtiéndose en el centro del *Bicentenario para la Memoria, la Paz y la Reconciliación*. A partir de ahí, y con una previsión de permanencia de dos, tres años, se llegan a recuperar nueve mil nichos.

Cada una de las tumbas vuelve a ser sellada con una lápida en la que, sobre fondo blanco, se recortan, tintadas en negro, las figuras de dos personajes que transportan un cuerpo sin vida. La serigrafía, realizada manualmente, establece un total de ocho tipologías en la que estos cargueros funerarios portan hamacas, plásticos o simplemente amarres realizados con cuerdas. La imagen no resulta ajena al imaginario colombiano del siglo XX, alimentado a diario por la marea de muertes con que los medios de comunicación saturan la retina del espectador. Su inclusión en el entorno del cementerio, propicia la reflexión sobre la violenta realidad del país y subraya el carácter sagrado de la vida, utilizando para ello el lenguaje del arte.

(El arte) es la interrupción que nos permite sustraernos del huracán del progreso. El arte nos da tiempo para compadecernos del sufrimiento de todas las personas... Las experiencias que trato de señalar en mis obras no son anécdotas ni experiencias directas de la vida. Son solo el recuerdo de dicha experiencia, siempre evanescentes, son el vacío generado por el olvido (García, A., 2010).

Convocar la memoria para eludir el precipicio del olvido y permitir que el pasado, reprimido y silenciado, se haga presente es el impulso que nutre

está y muchas otras obras de Doris Salcedo. La reiteración de imágenes, impresas en cada una de las lápidas, convierte el testimonio visual en icono, en concreción representativa de las muertes devoradas diariamente en la inmediatez de la noticia o acalladas por la imposibilidad discursiva del dolor. Estos *cargueros de la muerte y la memoria* rinden homenaje a aquellas víctimas cuyos cuerpos se encuentran ilocalizados, desaparecidos o arrojados en fosas comunes. Al mismo tiempo, establecen el momento y el espacio de la ceremonia y el ritual que requiere toda pérdida de vida humana, algo necesario en un país de muerte no enterrada y tumbas sin marcar.

Una última producción, encargo directo de uno de los santuarios internacionales más reputados del arte contemporáneo, la *Tate Modern* londinense, condensa y subvierte simultáneamente los códigos creativos que, desde los ochenta, venían marcando el recorrido creativo de la artista. Realizada en 2007 y proyectada para ser expuesta en la espectacular Sala de Turbinas del citado museo, *Shibboleth* recupera la cualidad escultórica, tantas veces desdibujada en sus intervenciones. Desde el más genuino lenguaje conceptual, la instalación, sin apartarse del inquebrantable discurso mantenido por la artista durante tres décadas, se sitúa, sin embargo, en las antípodas de las propuestas realizadas hasta ese momento.

En esencia, el proyecto implica la repavimentación del suelo del espacio expositivo, dejando abierta en su centro una grieta ostentosamente visible que le atraviesa por completo. La fisura, de recorrido irregular, zigzaguea a lo largo de los 167 metros de longitud que configuran la impresionante brecha y que permite apreciar, a través del corte abierto, una malla de cemento y acero que alcanza los 70 centímetros de profundidad. La monumentalidad de la obra, en relación con la arquitectura, genera un resultado que, como señala la propia autora: “(...) es algo que no se puede imaginar hasta que uno no lo ve” (Valcárcel, 2015). Por sus características formales, la construcción remite a los lienzos sajados de Lucio Fontana o a los edificios fracturados de Gordon Matta Clark.

El título de la pieza, una referencia bíblica, alude a un término contenido en el *Libro de los Jueces*. En realidad, una contraseña utilizada por los galaditas para deshacerse de 42.000 enemigos efraimitas, incapaces de pronunciar correctamente el vocablo. La exclusión, las barreras sociales y los abismos abiertos entre los seres humanos son metaforizados en esta propuesta. Pero también la fragilidad y la escasa consistencia de lo instituido, las resquebrajaduras que fisuran el orden político y social y de las que la institución artística, el propio museo, no resulta excluida. La extraordinaria riqueza interpretativa que la intervención proyecta es inagotable, pero ello no atenúa la contundencia de su componente principal que la autora certifica: *“Somos parte integral de la Modernidad, pero la parte negativa (...). La cicatriz siempre estuvo, pero yo la evidencio y es imborrable”* (Padilla, 2010).

Como el resto de las artistas revisadas, Salcedo convierte en potencia discursiva lo que en un primer momento se presupone fragilidad y dependencia. Y al igual que ellas, se muestra remisa a aceptar el relegamiento y la subsidiariedad a la que su pertenencia cultural y de género parecen abocarla. Con contundente radicalidad, a través de las herramientas de su lenguaje artístico, Salcedo denuncia las causas de la marginación y el sojuzgamiento de su pueblo y las múltiples contradicciones y desgarros internos que de ella se derivan. Su producción creativa, como la del resto de estas autoras, subvierte los códigos establecidos y los modelos dominantes para reivindicar, desde la posición excéntrica en que está ubicada, el pleno derecho a la diferencia y repudiar, al mismo tiempo, todo sometimiento y explotación.

III. FUNDAMENTOS DISCURSIVOS

La perspectiva de género y el concepto de *cuerpo social* como respuesta creativa ante la violencia

La producción artística de Regina Galindo se inscribe en el vasto tejido creativo articulado por aquellas artistas latinoamericanas que, desde los años setenta del siglo XX, conjugan las problemáticas derivadas de su condición de género con la prioritaria urgencia de las complejas circunstancias, políticas y económicas, de sus países de origen. Inmersas en un entramado desfigurado demasiadas veces por la violencia represiva y la censura ideológica, cada una de ellas superpone en su práctica los conflictos sufridos por el conjunto de la población con aquellos que, de forma específica, están ligados a su identidad femenina, dos ámbitos que, en cualquier caso, resultan ser difícilmente deslindables.

De la simbiosis de ambos factores, emergen también las construcciones de Galindo, que utiliza la inherente función crítica del lenguaje artístico para dar respuesta a las múltiples agresiones que envuelven la cotidianeidad de la sociedad guatemalteca. Desde esa clave y con una exacerbada rotundidad, su obra sorprende a quien se acerca a ella por su extraordinaria inmediatez y transparencia. Sus propuestas, explícitas y radicales, nos sitúan, sin filtros que atenúen la percepción, ante una realidad que se adjetiva esencialmente como violenta. Y así, sin tamices que la mitiguen, esa peligrosidad que en su Guatemala natal inunda la vida diaria trasciende a sus proyectos, en ocasiones con una literalidad difícil de soportar que, sin embargo, nunca se antoja gratuita.

La violencia social y la violencia de género, siempre entrelazadas, estallan ante nuestra mirada a través de las elaboraciones de la autora, propiciando una implicación en la que tanto la mente como los sentidos se ven inevitablemente involucrados. Y es que Regina José Galindo nace, en

1974, en un país atravesado durante más de treinta años por una guerra brutal. La contienda, una de las más prolongadas del continente, se ceba especialmente con la población indígena, un grupo humano con el que la artista comparte una evidente filiación fisionómica. En ese medio, sobre el quebradizo entarimado de libertades construido por el proceso de paz de la última década del siglo XX, la artista inicia una trayectoria intensamente signada por la rebeldía y la provocación.

El legado de violencia y conflictividad dejado por el enfrentamiento bélico aún permanece latente en el país en esa última década del siglo, una onerosa herencia que, en el contexto del nuevo milenio, todavía parece imposible poder acabar de diluir. En la Guatemala democrática, el carácter extremado con el que, durante la última parte del siglo XX, fueron resueltas las diferencias sociales sigue siendo palpable en el frágil equilibrio que mantienen sus comunidades rurales. Y el miedo y la conciencia del limitado valor de la vida humana, especialmente si esta es femenina, ha acabado por convertirse, en los años transcurridos, en uno de los rasgos identitarios del país, sobre todo en la capital en donde reside la autora.

Todos estos factores imposibilitan abordar sus obras haciendo abstracción del sustrato sociopolítico, complejo y fracturado, en el que son gestadas. De hecho, muchas de sus realizaciones aluden a él de manera directa, en ocasiones con una concreción apabullante. Pero, pese a ello, las propuestas siempre trascienden la circunstancialidad de su casuística para buscar una reflexión que desborda los límites específicos que marcan su punto de partida. Ahí está para demostrarlo su impresionante *performance ¿Quién puede borrar las huellas?*⁴⁷ Con esta acción, Galindo se adhiere a las numerosas protestas que intelectuales y políticos articulan, en el año 2003, contra la presentación del general Efraín Ríos Montt a las elecciones presidenciales del país al mismo tiempo que construye con ella uno de los alegatos visuales contra el poder más efectivos de la contemporaneidad.

⁴⁷ Análisis pormenorizado de esta obra en la p. 452.

Pero, más allá de estos componentes sociopolíticos que rezuma toda su producción o, mejor aún, sobreimponiéndose a ellos, la obra de esta artista guatemalteca nos ofrece una lectura de la realidad que no es, en ningún momento, desvinculable de su condición de género. Regina José Galindo, como reflejan reiterativamente sus declaraciones, es ante todo una mujer que enfrenta su circunstancia política, social y vital desde una posición creativa. Como ella misma expresa de manera explícita e insistente, es su adscripción de género la que impregna de forma determinante la perspectiva desde la que plantea el conjunto de sus elaboraciones, una ubicación genérica atravesada inevitablemente por la geografía:

Hablo como mujer y mi trabajo está invadido de mi condición, ya que es inevitable. El ser mujer latina y mujer guatemalteca me marcó y me hizo lo que soy ahora (...). Yo solamente he vivido en Guatemala con una problemática muy grande de violencia en general y una violencia de género fuera de todo límite (Neira, 2008).

Desde ahí, sus acciones reformulan poéticamente su entorno, planteándole interrogantes, cuestionándolo y haciendo visible su brutalidad e hipocresía, pero siempre desde la plena conciencia de los límites y condicionamientos derivados de no ser un hombre en un mundo construido según los dictados del orden patriarcal. A pesar de todo, su obra no se autocalifica expresamente como feminista, una adjetivación que en algunos momentos la autora llega incluso a rechazar de manera explícita, más por evitar cualquier tipo de etiquetaje constrictivo que por eludir su compromiso con un eje discursivo al que se adhiere sin ningún tipo de reservas:

Me molesta que se le pongan todos esos apellidos a mi arte, por supuesto que soy feminista, cómo no iba a serlo (...). El feminismo es una batalla constante, una forma de vida con la que despiertas, con la que duermes y con la que mueres, pero me molesta la utilización perversa que se hace de ello para encasillar el arte (Losa, 2017).

La concreción de sus realizaciones da probada muestra de este inequívoco posicionamiento. A él responden la reconsideración, en un número importante de sus propuestas, de algunas de las cuestiones clásicas abordadas por las figuras más beligerantes del arte militante. El concepto de belleza femenina y los estereotipos que la normativizan, los diferentes roles y lugares que predeterminadamente les son adscritos, la histórica desautorización de la palabra de las mujeres o la violencia física de la que son objeto, como suprema manifestación de sometimiento, son algunos de los ámbitos sobre los que proyecta su atención.

1. La dimensión plural del posicionamiento de género.

Desde este prisma vital, que la recorta como mujer, como mujer latina, como mujer de rasgos indígenas (" *tengo la estatura del pueblo*", afirma en un poema [Acevedo y Toledo, 1998:96], aludiendo a la reducida altura de los mayas), Galindo modela el eje central alrededor del cual estructura sus acciones. En ellas, se entrecruzan con frecuencia los múltiples vectores de hibridación que confluyen en la figura femenina, de forma que en sus discursos visuales la raza, el sexo y las diferencias de clase convergen en ensamblajes que, intencionadamente, subrayan las capas adicionales de marginalidad que la suma de estos factores conlleva.

Con plena conciencia de la alteridad en que la sitúa su condición excéntrica respecto a los paradigmas de construcción identitaria dominantes, Regina José juega a desmontar los patrones de género que codifican la construcción corporal de las mujeres, visibilizando la violencia física y psíquica que los cánones culturales establecidos acostumbran a ocultar. En ese empeño, muestra especial interés en hacer evidentes los efectos agregados que la inadecuación a los moldes establecidos comporta cuando los distintos

planos de discriminación, racial, étnico, de clase y de género, se mixturán en un mismo sujeto.

En Guatemala, esta circunstancia precipita con singular violencia en las mujeres indígenas. A ellas, dedica la artista algunos de sus trabajos performativos más impactantes y dramáticos (*Mientras, ellos siguen libres*),⁴⁸ aunque tampoco desprecia la aproximación a la temática desde registros más lúdicos (*Angelina*).⁴⁹ Para este tipo de propuestas, se sirve de la connotada semantización de sus rasgos raciales. Incorporado deliberadamente a sus *performances*, este elemento se convierte en un medio altamente efectivo con que trasladar al espacio público la silenciada realidad de segregación y menosprecio que sistemáticamente sufren las mujeres de las poblaciones originarias.

Mediante el uso de este tipo de estrategias, Galindo evidencia la extraordinaria potencialidad de los cuerpos mestizos para desplegarse en los espacios intersticiales y generar, desde su posición marginal, lugares de resistencia frente a los discursos hegemónicos. Desde la oblicuidad de esta posición, el lenguaje orgánico articulado por la *performer*, como el de otras artistas latinoamericanas que utilizan sus cuerpos con una función constructiva equiparable (Coco Fusco, *La pareja en la jaula* [1992]) se revela en sí mismo como un poderoso catalizador. Una herramienta excepcionalmente útil para ofrecer formas diferenciadas de mirar la realidad.

Distintas teóricas inciden en la relevancia de este mecanismo creativo como agente de visibilización (Anzaldúa, 2016), una perspectiva que, desde un punto de vista global, queda enmarcada en esa revisión a la que en la contemporaneidad se ha visto sometido el *feminismo clásico* desde los denominados *feminismos periféricos*. En este sentido y tal como señala M^a Luisa Femenías (2012), hay un rechazo común de las corrientes postcoloniales frente a la pretensión de deslindar los factores de género de

⁴⁸ Análisis pormenorizado de esta obra en la p. 378.

⁴⁹ Análisis pormenorizado de esta obra en la p. 285.

otros determinantes como el componente étnico, la clase o los efectos de la experiencia colonial, tal como venían haciendo las líneas teóricas tradicionales.

Para estas rutas de pensamiento alternativo, que se incorporan a la reflexión colectiva sobre el género en las últimas décadas del siglo XX, la pertenencia étnica y el lugar socioeconómico ocupado no pueden entenderse como una forma secuencialmente derivada de la diferencia sexual, o viceversa. Los componentes identitarios son, por el contrario, categorías íntimamente articuladas e inmersas en una relación histórica que las vincula, de forma indisociable, en un proceso de estrecha dependencia. La pureza racial, por ejemplo, solo es posible a través de la rigurosa vigilancia de la sexualidad de las mujeres lo que conlleva necesariamente una dinámica de interdependencia histórica entre ambos conceptos.

El análisis postcolonial del atravesamiento del sujeto por variables como el sexo, la etnia, la clase, la religión, la opción sexual u otras, inevitablemente socava las fronteras identitarias reguladas por las narrativas dominantes. Gracias a esto, se subrayan las marcas de la experiencia de la marginalidad y la transhistoricidad (Femenías, 2005:159).

De la misma forma que la reflexión y el arte feminista de los años setenta del siglo XX celebra la *descolonización* del cuerpo femenino, provocando su transformación de objeto pasivo a sujeto activo y productor directo de su propia historia, el *feminismo postcolonial* pugna por descolonizar los imaginarios compartidos mediante el cuestionamiento del sujeto único eurocentrista. Reclama, por tanto, formas autónomas de actuar y analizar, y herramientas conceptuales independientes que permitan contemplar la realidad desde la propia circunstancia vital, sin intervención de los filtros unidireccionales implícitos en el modelo occidental.

Conceptos como hibridación, polisemia, el *pensamiento otro* y *fronterizo* constituyen los ejes reflexivos de estos posicionamientos que reivindican un feminismo que, como expresa gráficamente Ochy Curiel (2009):

(...) se piensa y se repiensa a sí mismo en la necesidad de construir una práctica política que considere la imbricación de los sistemas de dominación como el sexismo, el racismo, el heterosexismo y el capitalismo, porque considerar esta “matriz de dominación” (...) es lo que da al feminismo postcolonial un sentido radical (2009:3).

Como señala esta teórica dominicana, para construir un sistema epistemológico autónomo resulta imprescindible considerar la singularidad de las sociedades de Latinoamérica, atravesadas por una multiplicidad de lenguas y culturas, pero hermanadas por la experiencia común de la colonización y por la imposición, desde el actual capitalismo globalizado, de nuevas formas de dominio. En este último aspecto, la autora caribeña comparte argumentario con los estudios de subalternidad desarrollados a partir de las últimas décadas del siglo XX (Quijano, Mignolo...), pero introduce en el análisis de las reformuladas estructuras de dependencia imprescindibles rectificaciones de perspectiva.

La persistencia y reproducción de la colonialidad, en el sentido crítico del término, explica que las poblaciones originarias continúen siendo los sectores marginados del mundo globalizado, pero, en ese subrayado de la identidad etnoracial que los abordajes decoloniales establecen, falta introducir el desglose de género. Ignoran, por tanto, que, entre los excluidos, las mujeres de esos grupos reivindicados reciben un reconocimiento diferencial que las coloca en un escalón adicional de marginalidad. Sobre esa base, se han de situar los prejuicios inter e intra-étnicos y los modos en que los vectores sexo-género y raza se entrecruzan en mecanismos de opresión que se han ido forjando a lo largo de un dilatado trayecto histórico.

En su consideración, además, no hay que perder de vista que las líneas de intersección no son homogéneas ni sus trenzados actúan de manera uniforme. La fuerza de la subordinación racial, gestada en prolongados procesos de dominación y mestizaje, es la responsable, incluso más que la subordinación de género en opinión de Curiel, del vínculo que

amalgama *color, pobreza y exclusión*. Marginación económica, pero, sobre todo, marginación simbólica e identitaria son, desde la mirada de esta activista, el producto más claro de esta ecuación. Estos componentes representan el sustrato basal sobre el que se asientan las que Marisol de la Cadena (2007) denomina *democracias pigmentocráticas*.

En ellas, los sucesivos procesos de adaptación y readaptación de esos elementos a las nuevas condiciones socioeconómicas, con sus consiguientes episodios de creación y recreación discursiva, están en el origen de las complejidades del presente. De ahí que la división entre esfera pública y esfera privada quede frecuentemente condicionada no solo por la normativización jerárquica del poder patriarcal, un concepto que estas teóricas del feminismo perciben, en su versión más canónica, como indiferenciado, ahistórico y acultural, sino por las prácticas culturales acríticamente asumidas y por el reparto de lugares que, desde su más estricta concreción, condicionan en sus países de origen la vida en sociedad.

Considerar las desigualdades de género sin tener en cuenta la pluralidad de componentes que entran en juego en el troquelado identitario femenino implica obtener una percepción mutilada de lo existente. Frente a esa posibilidad, se sitúan las corrientes de pensamiento autóctono, que buscan subvertir la desvalorización histórica de las mujeres, así como las de la etnia de pertenencia, esta última interiorizada por la colonización. El correlato creativo de estas formulaciones encuentra expresión en aquellas propuestas que, como las de Regina José Galindo, se construyen desde la insistencia en el reconocimiento de las diferencias y la constatación de la heterogeneidad frente a la pretensión homogeneizadora del modelo occidental.

Sobre esos presupuestos, la artista guatemalteca visibiliza la subordinación femenina en toda su diversidad, desvelando espacios de explotación económica en los que se entremezclan diferentes vectores identitarios. En esos ámbitos, se materializan estereotipos sociales que hunden sus raíces en la cultura colonial y son reproducidos secularmente por

la acción *normalizadora* de la costumbre. Uno de los ejemplos más claros es, quizá, el de *Angelina*,⁵⁰ un proyecto performativo en el que Galindo aborda el atravesamiento étnico del denominado “servicio doméstico”. Convergen en él la marginalidad ocupacional de la población indígena en los núcleos urbanos con la reformulación de las primitivas prestaciones de servidumbre, desempeñadas históricamente por las mujeres nativas en las haciendas coloniales.

2. Filiaciones y especificidad de la propuesta performativa

Como ocurre en la citada construcción –*Angelina*–, las propuestas de la artista guatemalteca se decantan, desde sus inicios, por un accionismo que glosa el presente sin perder de vista los hilos de conexión que inevitablemente mantiene con el pasado. Desde ese horizonte, articula el núcleo esencial de su obra con el lenguaje, cercano y directo, de la *performance*, en un intento de diluir metafóricamente las fronteras con que la convención deslinda el arte de la vida. En ese deseo, su producción entronca con las prácticas artísticas de ruptura que eclosionan en el continente a partir de segunda mitad del siglo XX, pero que tienen su punto de origen en la crisis de representación iniciada en Europa durante las primeras décadas de dicho siglo.

Aproximar el arte a la vida fue una de las aspiraciones más genéricas de esas *Primeras Vanguardias*, que proclamaban con obstinación el compromiso del arte con el devenir de lo humano. El impulso de transgredir las fronteras de los diferentes medios artísticos se convierte, en esa etapa, en uno de los principales motores de dinamización creativa, quizá el más evidente. Pero el principal objetivo de sus protagonistas no era tanto

⁵⁰ Análisis pormenorizado de la obra en la p. 284.

cuestionar las divisiones establecidas tradicionalmente dentro del arte occidental, sino demostrar que no existía un espacio artístico idealizado y separado de la vida cotidiana. La vida era arte, se llegó a afirmar con convicción, sin prever la contradictoria ingenuidad de esta utópica declaración.

En ese contexto y bajo esa conceptualización, cuajan las primeras iniciativas precursoras de la *performance*, que acaba desarrollándose a partir de la segunda mitad del siglo XX, aunque con distintos ingredientes, a uno y otro lado del océano. A pesar de ello y sin obviar la destacada importancia de las experiencias pioneras del accionismo europeo, cuando hablamos de América Latina es imprescindible incorporar otros factores adicionales que se suman a los ya citados. Tal como señala Karina Hodoyan (2005), en la gestación del accionismo latinoamericano resulta absolutamente determinante el vínculo que se establece entre las acciones performativas y los poderosos movimientos sociales desarrollados en la zona.

La situación política y social de este ámbito geográfico, con su dependencia económica, sus dictaduras y su estricta jerarquización social, propicia un entorno, de difícil e injusta convivencia, que justifica la intensa radicalización de una buena parte de la población. Este hecho explica que, cuando en los años setenta cristalizan en los países sudamericanos las primeras prácticas artísticas de ruptura, la *performance* transite por derroteros propios.

Al trazar las raíces del arte de performance contemporánea, muchos académicos localizan la historia del arte de performance latino, no solo en la avant-garde de principios de siglo, sino en los movimientos sociopolíticos de la década de los sesenta, incluyendo el movimiento feminista de los setenta (Hodoyan, 2005:63).

Este factor, sin duda, contribuye a explicar las características diferenciales que presentan en el continente iberoamericano las propuestas de *performance* contemporáneas. En todas ellas, se plasma una expresión

creativa que transgrede y cuestiona las divisiones entre los diferentes medios expresivos, un aspecto compartido con la *performance* europea. Pero, al mismo tiempo y como rasgo diferencial, el *arte de acción* de América Latina evidencia una sustancial ligazón con su entorno más próximo. Alimentados por ese sustrato social compartido, los proyectos artísticos del continente americano incorporan las vivencias de lo cotidiano y trasladan al terreno del arte las relaciones jerárquicas de poder y las contradicciones culturales y étnicas existentes en sus sociedades.

El recurso performativo deviene, así, un medio de expresión extraordinariamente fértil. Su capacidad de cuestionar los límites escénicos, las tradiciones y las reglas establecidas proporciona no solo una ruta de comunicación alternativa y abierta a la experimentación, sino también una fórmula eficaz para visibilizar las narrativas silenciadas y desvelar los valores sociales impuestos sobre los cuerpos y las perspectivas minoritarias. Permite, asimismo, recobrar la esfera pública como un espacio productivo de extraordinaria potencialidad, un vector singularmente relevante en un área geográfica con una persistente herencia de desactivación de dicho ámbito desde las instancias gubernamentales.

Como señala la socióloga y teórica mejicana Josefina Alcázar: “*En sociedades que reprimen hasta los deseos (...). El cuerpo expande su significación, se torna metáfora y materia, texto y lienzo, materia prima y producto, significado y significante*” (Alcázar y Fuentes, 2005:11). Recuperar una voz autónoma y diferenciada, en contextos marcados por la censura, las persecuciones y la prohibición de manifestaciones públicas, constituye, pues, una prioridad política, pero también una exigencia artística. La transgresión creativa, convertida en imperativo vital, individual y colectivo, cristaliza, así, espoleada por la urgente necesidad de responder a una sociedad desgarrada por la coacción y el miedo.

Con estas premisas, era muy difícil para las artistas soslayar su compromiso con la sociedad y seguir atrincheradas en expresiones más convencionales, aquellas que permiten crear una pantalla protectora que nos

separa o, en ocasiones, nos protege de lo real. Desde ahí, tras su irrupción en la década de los sesenta del siglo XX, el *arte de acción* latinoamericano experimenta una profunda revitalización alrededor de los años noventa del citado siglo. Coincide este desarrollo con el vivido, en el panorama artístico internacional, por aquellas prácticas que se centran en la corporalidad o que convierten a esta en vehículo prioritario de enunciación. En esta nueva etapa, además, como deja patente la obra de Galindo, las producciones alternativas no solo conservan, sino que agudizan la imbricación sociopolítica de la que inicialmente habían emergido.

El espacio público se convierte entonces en el emplazamiento privilegiado para canalizar la actuación creativa. En él, el arte se libera de su condición de mercancía sujeta a las leyes del mercado y el beneficio comercial. Allí, las proposiciones de los artistas interaccionan de manera directa con la realidad circundante al tiempo que confluyen con otras manifestaciones colectivas. Es este aspecto el que lleva a Clemente Padín (2005), *performer* y teórico uruguayo, a demandar la necesidad de una revisión, en términos estéticos y sociales, de lo que significa el arte en las calles y a remarcar el estrecho marco que separa en América Latina la obra artística del evento político:

(la calle) No solo cuestiona el arte, sino que, también, discute la cultura y los fundamentos, al parecer incommovibles, que la sustentan. Claro está que entendiendo "calle" como derivación metonímica de "vida social". Es en ella, realmente, en donde los cuestionamientos artísticos pueden superar sus límites simbólicos y acceder a los cambios radicales no solo a nivel de la representación, sino a nivel de la realidad misma (2005:30).

En este esfuerzo por intervenir en una realidad que no puede esconderse detrás de la representación, se ubica abiertamente la producción de Galindo. Como hace Padín, la autora guatemalteca deslinda claramente la acción artística de la acción política, apuntando al lenguaje como marca que

establece los confines de esa línea divisoria, un aspecto que subraya en sus declaraciones: “*Yo siempre he aclarado por qué no me considero activista. (...) Un artista trabaja en un campo más ambiguo, más abstracto (...)*” (Peralta, 2013). Se separa, pues, del activismo artístico más politizado, el que practican, por ejemplo, ciertos colectivos argentinos como *Mujeres Públicas*,⁵¹ y apunta al objetivo último de sus actuaciones como límite que determina la frontera que independiza ambos campos, “*(...) son cosas opuestas. El artista hace su pieza y ahí se acabó el esfuerzo*”, señala la *performer* en una entrevista (Tarifeño, 2008).

Pero a pesar de apartarse de forma explícita de la acción política, toda la obra de Galindo esta pregnada por una declarada e intensa potencialidad subversiva, como ella misma ratifica: “*No creo en los discursos morales, ni que el arte pueda salvar el mundo. Pero sí en la posibilidad de que las imágenes puedan hacer tambalear el silencio*” (Molina, 2012). Tener conciencia de que el arte no cambia el mundo no supone, por tanto, renunciar a la capacidad que tiene de incidir en su transformación. Una aspiración compartida por quienes optan por elaborar sus propuestas sobre formas alternativas de producción, especialmente cuando su género es femenino.

La relevante presencia de destacadas mujeres artistas en los territorios creativos menos convencionales, ya desde los años sesenta y setenta del siglo XX, es, según la opinión de numerosas historiadoras y críticas de arte, una consecuencia directa de la ausencia de restricciones y del vacío de historia que los medios de expresión al margen del canon comportan. Como señalan Parker y Pollok (1998, *apud* Dawson): “*La performance ofrece a las mujeres la posibilidad de crear nuevos significados porque está más abierta y carece de una historia abrumadora de materiales prescritos detrás y de contenidos obligados*” (1998: 204).

⁵¹ Grupo feminista de activismo visual que, desde el año 2006, despliega su producción sobre todo en los espacios públicos. Se puede ampliar la información en <http://www.mujerespublicas.com.ar/>, consultado en marzo de 2013.

Utilizando su cuerpo como instrumento comunicativo, Galindo entra a formar parte de esta amplia corriente de creadoras en que la corporalidad adquiere significación artística al mismo tiempo que se transforma en un poderoso elemento de rebelión. En ese cauce, sus proposiciones enlazan con sus precededoras, las más próximas dentro del ámbito latino, como Ana Mendieta, pero también las más distantes por geografía y cultura, como Gina Pane o Marina Abramovich. La propia autora se reconoce en esta tradición creativa y cita a estas últimas, de forma explícita, entre sus primeras influencias. Como ellas, Regina José se inserta en la realidad que la circunda, a través de su producción artística, para actuar sobre ella y construir identidad.

3. La violencia del lenguaje

Con todo este bagaje, la artista guatemalteca inicia su trayectoria en la última década del pasado siglo, un periodo de amplio desarrollo para la *performance* centroamericana, que se glosa mayoritariamente en femenino. Los argumentos que explican esta circunstancia no son fáciles de circunscribir. Quizá los procesos bélicos de la zona habían agudizado los comportamientos machistas que se percibían, tras la finalización del conflicto, de forma más crítica o quizá el horizonte de apertura abierto por los procesos de paz permitía cuestionar, de manera más directa, las normas y regulaciones sociales. En cualquier caso, como señala Virginia Pérez-Ratton, lo que dejaban claro estas autoras es que ellas estaban decididas a afrontar mayores riesgos.

(...) hasta la década de los ochenta el arte de Centroamérica había sido eminentemente un mundo de pintores, y sobre todo de hombres. Los noventa, por el contrario, asistieron al surgimiento de una obra poderosa elaborada principalmente por artistas mujeres. Este trabajo difería del de sus colegas

hombres por varias razones, pero una de ellas era que las mujeres estaban más dispuestas a arriesgarse. (Pérez-Ratton, 2013: 146)

Desde esos nuevos códigos, sus propuestas se construyen a través de una poética que cuestiona el entorno que habitan en el que, de uno u otro modo, la violencia está presente de forma constante, no solamente la violencia política, sino, sobre todo, aquella que fuerza a las mujeres a una lucha diaria por obtener espacio y respeto.

Por lo general, el ámbito público, tantas veces negado a las mujeres, es el terreno en que estas artistas centroamericanas desenvuelven la mayor parte de sus realizaciones, en proyectos en los que su corporalidad conforma el material creativo fundamental. Dentro de ese escenario y a pesar de carecer de una tradición significativa, el *accionismo guatemalteco* irrumpe con una fuerza inusitada. En él, Regina Galindo no es la única figura relevante, pero no cabe duda de que, en el uso del propio cuerpo como herramienta constructiva, es la más contundente y radical.

Su corporalidad es el dispositivo con que hace visibles los elementos que configuran su contexto: el autoritarismo, el ejercicio desorbitado del poder y la violencia implícita y explícita. Todo ello, en realizaciones acusadamente extremas en las que el establecimiento de los límites y el grado de resistencia y peligro físico alcanzado roza cotas muy pocas veces asumidas dentro de la historia de la *performance*. La inmediatez de sus propuestas, como corresponde al lenguaje expresivo que ella elige, se verifica en un absoluto tiempo real, con la consistencia que posee el instante evidentemente vivido, aunque ese instante esté cargado de una memoria tan dolorosa como necesaria.

Desde esa concepción, el arte deviene una forma de enfrentarse al mundo, lo que para Regina José supone convertir su anatomía en el territorio en que se ponen a prueba, sin trucajes, las más lacerantes vivencias colectivas. Hay en este posicionamiento una firme convicción de que no es posible afrontar la existencia desde la mera contemplación, de que resulta

imprescindible, para conferirle legibilidad, intervenir en ella e incidir en sus potencialidades transformadoras. Estas premisas, expresamente reafirmadas por la autora en diversas declaraciones, requieren, como sus obras evidencian, una práctica estética comprometida y beligerante. Es su forma de enfrentarse a una sociedad que define, con insistencia, como esencialmente injusta y violenta.

Ante una realidad así adejtivada, la respuesta artística de Galindo implica comprometer, de forma radical, cuerpo y mente en una praxis creativa que se pliega, una y otra vez, en torno a la poliédrica concreción con que la violencia alcanza a materializarse en su país. El resultado son realizaciones de una crudeza extrema en las que su cuerpo se somete, con relativa frecuencia, a brutales agresiones. Esta configuración formal es su contrarréplica personal ante los extremados e inadverridos, por cotidianos, atropellos colectivos que la población, las mujeres singularmente, sufren a diario en su tierra natal.

“(...) *Soy guerra/ bomba lacrimógena/ bala perdida*” (Galindo, 2015: 93), afirma en uno de sus poemas, para expresar la rabia que provoca en ella la realidad que la rodea y que es capaz de transmutar en propuestas creativas. En ellas, transforma productivamente toda la carga de energía negativa contenida en su ser,

Lo que yo trabajo es tan radical porque soy guatemalteca; surge de dónde procedo, de qué estoy hecha, de qué imágenes estoy formada. Soy violenta, soy agresiva. Por eso todo lo que hago es igual, es violento y agresivo. (...) porque todas mis propuestas son de la realidad guatemalteca, del contexto latinoamericano (Silvestri, 2008).

Esta singular opción poética, con el cuerpo como léxico y la denuncia y el compromiso social y de género como trasfondo, se traduce en fórmulas de representación que evocan algunos de los conceptos estéticos utilizados por Artaud (1978) en sus radicales apuestas teatrales. Para este teórico del ámbito escénico, el texto artístico debe ser entendido como el producto de

una voluntad de alejamiento de los lugares comunes de la cultura institucionalizada. Y la expresión creativa ha de convertirse en un ejercicio de exploración de nuevos lenguajes en los que el cuerpo recobre su precedencia sobre los códigos puramente verbales que dominan la comunicación.

En su *teatro de la crueldad*, una de las elaboraciones del límite y la tensión estética más arriesgadas del siglo XX, el autor francés minimiza la palabra hablada y se deja llevar por una combinación de movimiento físico, gesto y sonidos inusuales. Todo ello sobre una planificación escénica en la que han sido suprimidas las disposiciones habituales de atrezzo y decorado. Con esas depuradas herramientas, su dramaturgia buscaba destruir las convenciones expresivas para poder alcanzar la vida. Hay en su opción creativa una combinación de *nervio y cerebro* que apuesta por el impacto directo sobre el espectador. Acciones que se anteponen a las palabras para, según el propio autor, *liberar el inconsciente en contra de la razón y la lógica*, “(...) *donde violentas imágenes físicas quebranten e hipnotizen la sensibilidad del espectador*” (Artaud, 1978:92).

Reencontramos en las propuestas de Regina Galindo una aproximación similar a los límites más extremos de la expresión corporal con objetivos estéticos. La crueldad que atraviesa sus elaboraciones es entendida como reorganización dolorosa y urgente de un nuevo tipo de discurso del cuerpo. Es su forma de articular un lenguaje comunicativo con capacidad para convulsionar lo social, con potencia para forzar la mirada y trastornar la percepción y la conciencia del espectador. Quien se acerca a su obra se ve obligado a ver aquello que habitualmente ignora, no solo por desconocimiento o lejanía, sino por inercia y comodidad. Como afirma contundente la propia Galindo, “(...) *el resultado es visceral y violento (...) Porque esta realidad es violenta. Y ya nadie se conmueve*” (Gutiérrez, 2007).

Sobre estas bases, el lenguaje producido por el cuerpo atraviesa la representación visual y genera una forma alternativa de escritura. Se gesta, así, una poética corporal donde la fisicidad femenina establece un nuevo diálogo entre el arte y la sociedad, entre la artista y la audiencia. A través de

la materialidad comunicativa de lo tangible, la *performer* prioriza la experiencia y el significado para reactivar los sentidos y las emociones del espectador y poder hablar de la realidad de forma directa. Desde ahí, inmersa en ella, Galindo no renuncia a reflejar su entorno en toda su crudeza y a inscribirlo, sin atenuantes que filtren su desproporcionada agresividad, sobre la superficie de su piel.

“De todo lo que se escribe. Solo me interesa aquello que se escribe con la propia sangre” (Silvestri, 2008), llega a asegurar en una entrevista. Una afirmación que, en algunas de sus obras, desbordando el terreno de la metáfora, alcanza plena literalidad. Así, sobrepuesta en la plataforma descontextualizada de la acción artística, la extremada violencia social de su país de origen adquiere una nueva dimensión. Al desgajarla de la vorágine avasalladora de la cotidianidad, la artista renueva su visualización y suscita la reflexión del público, una circunstancia que se hace posible por la distancia que sus piezas establecen entre el campo de la experiencia estética y el territorio de la vivencia diaria.

En ningún momento, su producción se desprende de los referentes concretos, que ella interpreta y resignifica, pero sabe trascender la casuística inmediata del acontecimiento para insertar la conceptualización de los hechos en el seno de la representación. Como apunta Iria Candela, Regina Galindo *“(...) reclama para el arte un campo de acción propio, independiente, regido por sus propias leyes, que reflexiona directamente sobre la realidad (...)”* (2012:164). Esta es la razón por la que, más allá del punto de partida específico del que bebe la obra –a menudo noticias puntuales recogidas por la prensa local-, en sus acciones reverbera siempre la sonoridad original que la manifestación violenta, con el efecto del eco, refleja.

La violencia como suprema manifestación de poder, y ejercida en distintos contextos, es recorrida por la autora en infinitos registros que aquilatan su desmesurada incidencia en la tierra guatemalteca, pero ello no impide que ese mismo lenguaje, hondamente enraizado en lo local, tenga la capacidad de confrontarnos con su innegable universalidad. Asumiendo

riesgos en los que a veces compromete su integridad física, la artista bordea con frecuencia los límites, aceptando el dolor y el peligro como un ingrediente inevitable, en un planteamiento creativo que transfiere todo el poder visual, metafórico y simbólico, de su trabajo a su propio cuerpo.

4. El cuerpo y sus metáforas

A través de esta estrategia, las propuestas planteadas se convierten en una travesía que difícilmente deja indiferente al espectador. La veracidad inherente a lo performativo disuelve toda distancia, de forma que sus obras, como apunta Rosina Cazali (2006): “*son experiencias que nos agitan, que nos acercan ante el dolor ajeno. (...) no vale la satisfacción de ver la imagen sin arredrarnos. Nos incluye*”. Pero la incorporación de elementos violentos en el desarrollo de los montajes, a menudo chocantes, ha de ser entendida de forma adecuada. En este sentido, es preciso ubicar las autoagresiones que puntúan sus realizaciones en el contexto de su personal opción poética, en donde la violencia se sitúa exclusivamente en el ámbito de lo formal, como la propia artista comenta en distintas ocasiones:

(...) hay una preparación corporal y mental que es parte de la forma. No voy a perder los estribos en una acción porque al final de cuentas, no soy yo. Es mi cuerpo. A la hora de utilizar el cuerpo, soy yo quien lo controla. Las emociones quedan rezagadas (García, W., 2011:16).

Descartada toda lectura lineal, se hace preciso acudir al eje conceptual sobre el que la autora construye sus proposiciones. Surge, así, la noción de *cuerpo social*, un término que aparece reiteradamente en sus escritos y que nos permite obtener una percepción ajustada de la violencia excesiva que destilan una gran parte de sus proyectos. El concepto remite de forma inmediata al grupo de pertenencia, a la matriz colectiva que produce y conforma cada una de las singularidades humanas que lo integran. Con esta

idea subyaciendo en sus montajes, Regina Galindo desplaza su “yo” individual del centro de la acción para subsumirlo en el territorio compartido de lo comunitario.

La voz personal de la artista, que su discurso orgánico convierte en materia tangible, se transforma entonces en un texto polivocal en el que precipitan los códigos y las normas dolorosamente inscritas en los cuerpos de los oprimidos. Frente a los abusos y restricciones impuestas por los poderes instituidos, Regina José articula el argumentario de sus propuestas. Y dado que en toda relación de dominio existe siempre posibilidad de resistencia, sus acciones acusan tanto los destructivos efectos, las secuelas y los rastros físicos que el poder imprime sobre sus víctimas como la potencialidad que esos mismos cuerpos subyugados poseen para quebrar las cadenas que los aprisionan.

Ambos componentes confluyen en sus realizaciones y alcanzan consistencia discursiva en el juego representativo bosquejado por la *performer*. En ellos, en un ejercicio de condensación, Regina Galindo no solo des-objetualiza el cuerpo femenino, despojándolo de su tradicional pasividad, sino que lo transforma en un crisol en cuya carnalidad precipitan las experiencias vivenciales de sus semejantes. En el decurso de la escenificación, la autora disloca los lugares habituales de interacción y convierte la anatomía femenina en generadora, y no solo portadora, de significados. Con ello, se arroga una capacidad de control que subvierte la victimización que aparentemente puede desprenderse de algunas de sus piezas.

Al dejar en suspenso la individualidad, Galindo convierte su territorio corporal en un espacio de praxis política con el que establece una interconexión entre su cuerpo, significativamente connotado, y su comunidad de pertenencia, de género y de raza. Reivindica con ello la utilización de este medio como instrumento de resistencia colectiva. Así, asumiendo, literal y metafóricamente, la violencia y las injusticias ajenas, Regina José se somete a todo tipo de agresiones. Es abrasada por un chorro de agua helada, en

Limpieza social,⁵² sufre las descargas eléctricas de una picana, en 150.000 voltios (2007),⁵³ o la forzada inmersión en una cubeta de agua, en *Confesión* (2007).⁵⁴ Es arrojada a un basurero en el interior de una bolsa de plástico, en *No perdemos nada con nacer*,⁵⁵ o amarrada desnuda a un catre en avanzado estado de gestación, en *Mientras, ellos siguen libres*.⁵⁶

Experimentando en sí misma el sufrimiento de los demás, la artista radicaliza y lleva a sus últimas consecuencias algunos de los conceptos presentes ya en otras creadoras y teóricos de la *performance* latinoamericana. Como apunta Hodoyan (2005) no es infrecuente entre los artistas que trabajan desde la corporalidad establecer lazos de interrelación entre sus acciones creativas y la colectividad en que gestan sus obras. Así, Guillermo Gómez Peña (1955), chicano y residente en Estados Unidos, denomina al cuerpo “*el locus de la Performance*” (Hodoyan, 2005:71). La alocución, en opinión de este artista, se colma de significado al referirse a los cuerpos latinos que, como espacio de creación, constituyen, de forma inmediata, una metáfora perfecta del *corpus* sociopolítico.

Excluidos por definición de los estereotipos, estéticos, políticos, étnicos o de género, estos cuerpos ofrecen una especial ductilidad para aludir al espacio referencial de las mixturadas comunidades latinoamericanas. “*Utilizo el cuerpo individual con la intención de que sea reflejo de algo colectivo*” (Redacción *Revista ping-pong*, 2007), subraya la artista, incidiendo en esta misma idea. Ese es el principio desde el que define su obra y sobre el que moldea el eje esencial que marca su producción.

⁵² Fotografía ya referenciada. Análisis pormenorizado de la obra en p. 713.

⁵³ Foto 145, p. 728. Disponible en <http://www.lacajablanca.com/artistas/artistasreginajosegalindo.html>, consultada en agosto de 2008.

⁵⁴ Foto 138, p.708. Disponible en <https://ar.pinterest.com/pin/images-from-the-2009-video-of-confesin-a-performance-piece-by-regina-los-galindo-536350636843223932/>

⁵⁵ Fotografía ya referenciada. Análisis pormenorizado de la obra en p. 351.

⁵⁶ Fotografía ya referenciada. Análisis pormenorizado de la obra en p. 378.

Mi cuerpo no como cuerpo individual sino como cuerpo colectivo, cuerpo global. Ser o reflejar a través de mí la experiencia de otros; porque todos somos nosotros mismos y al mismo tiempo somos los otros. Un cuerpo que es, entonces, el cuerpo de muchos, que hace y se hace, que resiste y se resiste... (Olivares, L., 2010).

El cuerpo de la artista, *políticamente incorrecto*, tal como es adjetivado por la curadora Rosina Cazali (2006), en uno de los artículos dedicados a esta *performer*, “(...) *nos perturba y nos coloca contra la pared*”. A través de él, sirviéndose creativamente de su fisonomía mestiza, Regina Galindo utiliza su corporalidad, como ella misma señala de forma insistente, para convertirla en metáfora de otros cuerpos, para condensar en sus confines esa idea de *cuerpo social* sobre la que fundamenta el eje argumentativo de sus construcciones.

Sobre esta premisa, las acciones de la autora devienen una forma de ver e interpretar el mundo, una manera de transmutar sus propuestas creativas en espacios donde confluyen lo privado y lo público, donde lo singular se reconoce en lo compartido. Las rígidas fronteras individuales, que recortan y perfilan a los sujetos, se tornan entonces permeables y porosas, aptas para redefinir sus límites. De esta forma, el concepto de realidad comunitaria que distingue, de forma ancestral, el pensamiento cosmológico del mundo indígena al que la artista está ligada cobra nueva vida en sus proposiciones.

5. El peso de lo ritual

La relevancia de lo común y la singular vivencia de lo grupal propio de la etnia maya, donde lo personal es difícilmente deslindable de lo colectivo, no es, por tanto, un factor ajeno a la opción expresiva elegida por la autora, como

tampoco lo es, probablemente, la ritualización y la extremada violencia que preside el conjunto de sus elaboraciones y que no es extraña a algunas propuestas coetáneas. En palabras de Marco Scotini, esas construcciones performativas centralizan “(...) *en el lugar de la representación, una especie de teatro de la repetición: ceremonias individuales, ritos procesales, sacrificios, acciones inmediatas, puestas en escena hic et nunc, repetidas en un movimiento real*” (Scotini y Siverio, 2006:18).

El poso de lo ritual, uno de los componentes significativos del trabajo de esta *performer*, vincula su obra con la producción de algunas de las artistas que genealógicamente la han precedido y en cuyas realizaciones la referencia a lo sagrado tiene una importante presencia. Esa potencial relación con lo religioso que algunas de sus construcciones sugieren es rechazada, sin embargo, por la propia Galindo que se ocupa de disolver, enfáticamente, cualquier interpretación en este sentido cuando la cuestión surge en el transcurso de alguna entrevista.

Para ser honesta, yo no sé ni entiendo mucho de religión. Ya sea catolicismo o cristianismo es algo muy lejano en mi vida consciente. (...) A mi me parece que mis imágenes remiten más directamente al sufrimiento real, al cotidiano, al martirio (si se quiere llamar así) del ser humano en su día a día viviendo en este mundo de mierda, de opresión, de jerarquías y poder (González Palma, 2009).

Pese a ello, y sin tratar de considerar este territorio como una fuente de influencia explícita en su obra, es innegable que la vertiente sacrificial en que se materializan algunos de sus proyectos (*Perra*),⁵⁷ el componente ritualizadamente reiterativo de otros (*¿Quién puede borrar las huellas?*)⁵⁸ o las referencias icónicas de raíz sagrada que contienen ciertas escenificaciones

⁵⁷ Análisis pormenorizado de la obra en p. 339.

⁵⁸ Análisis pormenorizado de la obra en p. 452.

(*El peso de la sangre* o *El dolor en un pañuelo*)⁵⁹ legitiman sopesar esta cuestión.

En su análisis sobre el componente ritual del arte contemporáneo, Lucy Lippard (1995) subraya la extraordinaria relevancia de este factor en aquellas formulaciones artísticas que, como la *performance*, intentan sustituir las expectativas pasivas de la sociedad respecto al arte por un modelo más activo que reconecte medio y mensaje, objeto y sujeto. Su utilización indica, según apunta esta teórica, una preocupación por el equilibrio entre el individuo y el colectivo que, en el arte de filiación feminista, surge como respuesta a una necesidad de cimentar la identidad, en el plano personal, y a una exigencia de revisión de la historia y consecución de un marco de expresión creativa más amplio, en el plano colectivo.

Ritualizar las fórmulas de acción, investir determinadas representaciones de una liturgia que, en su reiteración, confiere a los gestos la capacidad de suscitar una impresión intensa y duradera en el espectador es una de las fórmulas constructivas más utilizadas por Galindo. Este aspecto y el alto nivel de violencia que algunas de sus acciones comportan solo resulta comparable, por su carácter acusadamente visceral y extremo, con las manifestaciones más radicales de la *performance* europea de los años setenta del siglo XX (*Accionismo vienés*). Se distancia de ellas, sin embargo, porque adolece totalmente del componente destructivo *-destruir para construir-* que caracterizaba a aquellas corrientes (Solàns, 2003).⁶⁰

Mayor proximidad se puede establecer, sin embargo, entre las obras de Regina Galindo y los montajes de algunas de las artistas feministas de ese, singularmente con Gina Pane (1939-1990) cuya influencia es reconocida de

⁵⁹ Análisis pormenorizado de las obras en p. 459 y p. 323, respectivamente.

⁶⁰ El accionismo más radical de los años 70 del siglo XX se erige en Europa sobre un sustrato intensamente destructivo, con prácticas en donde la *performance* se asocia con la tortura corporal. “*Al fin y al cabo, se trataba de destruir, de someter lo existente, de infligirse un martirio que es vía, camino, encuentro, hallazgo*”, en SOLÀNS, Piedad, *Accionismo vienés*, Donostia-San Sebastián, Nerea, 2003, p.26.

forma explícita por la *performer* guatemalteca. Como ocurre en las obras de esta autora francesa, la violencia vertida en las propuestas de Regina José se traduce en autoagresiones. El lenguaje del dolor al que Pane atribuye un efecto purificador es fundamental y contundente en las construcciones de esta artista. En ellas, las lesiones autoproducidas provocan la presencia reiterativa de la mutilación, la herida y, consecuentemente, la sangre como parte inherente a la representación.

Las laceraciones se convierten, pues, en un eje distintivo de su particular poética y confieren a sus realizaciones una alta carga simbólica en la que el cuerpo, convertido en el núcleo más irreductible, pero también más frágil del ser humano, deviene memoria de la existencia. Consciente de las rígidas prescripciones que las normas sociales imponen, singularmente sobre el cuerpo femenino, la *performer* francesa explora sus limitaciones y servilismos, que no dejan de ser sino el reflejo de los mitos creados por la sociedad patriarcal. En la base de su obra el dolor aflora como vía de conocimiento, como herramienta para percibir el cuerpo que somos y las balizas con que la sociedad delimita arbitrariamente sus fronteras.

De forma explícita, Gina Pane subraya la dimensión colectiva de sus propuestas, pero su obra, crítica y sofisticada, se desarrolla, de forma general, en entornos restringidos e intimistas para ser posteriormente divulgada a través de fotografías y grabaciones audiovisuales. Se enmarca, pues, en un contexto social y conceptual significativamente distante de aquel que envuelve la producción de la *performer* centroamericana. El equilibrio entre identidad individual y colectiva, a que aludía Lucy Lippard en sus consideraciones, precipita en las propuestas de Galindo en lo que la artista denomina *metáfora del cuerpo social*, ese concepto creativo que, atravesando toda su producción, genera un vínculo esencial entre lo personal y lo comunal.

Sometida a ese tamiz, la realidad guatemalteca es cribada de forma sistemática en sus acciones, en una travesía que privilegia las secuencias más violentas del tejido social. En muchas de ellas, el cuerpo de la artista absorbe, con absoluta literalidad, las agresiones y vejaciones que otros

cuerpos han sufrido. Un ejercicio de traslación en el que el recurso metafórico rebasa las fronteras que habitualmente acotan el término para desplazarse hacia el territorio de la sinécdoque. La propuesta adquiere entonces una dimensión ritual en donde Galindo trasciende su corporalidad en un juego de intercambios que, por su profunda agresividad, desborda los confines de la representación.

Con esta pauta, en algunas de sus composiciones, confirmando su categórico aserto, Regina José escribe con sangre sobre su propia piel, que queda marcada de forma indeleble por el estigma, como en *Perra*, o traslada su caligrafía corporal al espacio público, ensangrentando las calles con simbólicos ideogramas, como en *¿Quién puede borrar las huellas?* Estas ritualizadas escenificaciones, que implican con frecuencia una alta carga de riesgo y agresión física, se erigen en alternativas de resistencia, *pequeños actos de resistencia*, tal como son nombrados por su autora. En ellos, Galindo utiliza la potencialidad del ritual como estructura de actuación y la asociación simbólica entre su cuerpo y el cuerpo comunitario como catalizador.

La recreación ritualizada de la violencia, en sus secuencias más explícitas y concretas (*Perra*) o en su evocación más alegórica (*Mientras, ellos siguen libres*), provoca una inversión metafórica de las relaciones de poder que se establecen entre víctima y verdugo. El cuerpo de la artista, transmutado en *cuerpo social* y sometido voluntariamente a los excesos desbordados de la agresión, establece un vínculo de interdependencia entre ambas dimensiones en donde el yo individual es desplazado del centro de la acción. La acción performativa disloca, así, la línea discursiva generada desde el ejercicio de la violencia y posibilita quebrar simbólicamente los lugares preestablecidos.

Sobre este presupuesto, las correspondencias habituales entre víctima y verdugo o entre pasividad y actividad son conculcadas por la acción artística y la dicotomía que preside estas relaciones es susceptible de ser reformulada. Esas líneas de tensión que se establecen en las relaciones de poder son,

como comenta la propia artista, las que informan y orientan sus indagaciones prospectivas,

A mi me interesan las relaciones de poder. Me interesa subvertirlas, y ahí es donde creo que entra el juego, porque se trata de una subversión de factores no muy evidente. En la primera lectura parece que soy cruel con mi cuerpo, pero luego el espectador se puede dar cuenta de que no soy una víctima, porque planifico toda la acción y, por lo tanto, aunque esté sedada o como sea, tengo el poder de ordenarlo todo (Galindo apud Mandel, 2010:20).

6. Sobriedad y silencio como rasgos distintivos

En otro plano de consideración, desde el punto de vista de la configuración formal, no se constata en el conjunto de las elaboraciones de la artista una fórmula genérica de estructuración. Acciones marcadas por el estatismo y la pasividad conviven con otras intensamente activas y la parquedad de elementos con contextos más teatralizados. Constantemente tensado en un movimiento pendular que pone a prueba los límites que separan el arte de la vida, y de la muerte, su trabajo presenta, no obstante, algunas características que lo singularizan. Entre ellas, el escueto uso de objetos adicionales en sus montajes, que solo circunstancialmente requieren elementos externos.

Además, el silencio y la sobriedad acompañan sistemáticamente sus creaciones y acentúan la potencia de un discurso en donde el cuerpo, sometido a situaciones de alto riesgo, roza peligrosamente sus límites. La ausencia de la palabra, expulsada radicalmente de todas sus realizaciones, reafirma lo corporal como lenguaje esencial, pero, al mismo tiempo, la evidente omisión del verbo confiere a esta opción representativa una

poderosa significatividad en la que inutimos el vector de género que atraviesa sus propuestas.

Expulsadas del control de la palabra, que se predica masculina, las voces de las mujeres son persistentemente relegadas y sus opiniones, perspectivas y reclamos tenazmente acallados por contravenir un modelo que hace de su silencio y resignada discreción virtud. Invertir el sentido de esta normativa, conculcar el precepto desde su reconceptualización, es la vía elegida por Galindo en su práctica creativa. El silencio queda, así, subvertido por la posición de insurrección que asume el cuerpo de la artista. Con esa clave, la contención de sus presentaciones solo se ve quebrada ocasionalmente por las sonoridades que emergen de la propia acción: el seco sonido de los golpes, la queja del cuerpo, a veces incontenible, o los ruidos circundantes, que subrayan aun más el carácter silente de la acción.

Por esta vía, el vacío de palabra, resignificado en el contexto creativo generado por la artista, se colma de contenido y el gesto configura un nuevo lenguaje que no precisa de la locuacidad del verbo para expresarse y ser entendido. Sin estridencias, la violenta realidad que inunda su tierra natal se corporeiza en sus *performances* y, al margen de la palabra, Regina José logra construir un instrumento de comunicación antagónico a esa violencia que ella denuncia, desde el mutismo, con una potencia clamorosa.

Con este sustrato, Galindo recrea en sus proyectos, en primera persona, las secuencias de sojuzgamiento a que otros seres humanos son sometidos.

Cuando yo hago una pieza veo mi cuerpo como mi herramienta, mi lienzo...Pero no me interesa que mi cuerpo cuente mi historia personal, sino que sea reflejo de un cuerpo colectivo (...) En mis acciones, yo no soy yo. Lo que tu ves, lo que la gente ve es mi cuerpo, hacia afuera, no hacia dentro (González Palma, 2009).

Lo físico y lo simbólico se superponen para dibujar los contornos más dolientes de la realidad y situar en el centro del escenario lo que habitualmente permanece oculto en sus márgenes. Con ello, reifica la memoria colectiva y transforma su cuerpo en materia prima de un discurso estético que permite visibilizar la violencia de género, el odio racial o la sumisión, manteniendo siempre la objetivación simbólica que la codificación de la actividad creativa permite establecer con el público.

IV. PRODUCCIÓN LITERARIA

La escritura en el arranque de la actividad creativa

*Para que no recuerdes el día de mi muerte
voy a suicidarme de noche⁶¹*

El breve texto de este poema revela, con una atemperación infrecuente en la obra plástica de la artista, algunas de las constantes que habitan su discurso creativo. La memoria, la muerte y la violencia, omnipresentes en sus proposiciones, saturan la concisión de los versos, pero también el silencio y el vacío que provoca atravesar tan extremos territorios. Estos ingredientes reaparecen una y otra vez a lo largo de su producción, en expresiones de una crudeza tan contrastada como la condensación conceptual de este sintético poema.

No son muchos, sin embargo, los textos en los que la autora mantiene el tono cálido e intimista de esta pequeña pieza. Por lo general, los productos literarios de Regina José Galindo prefieren recorrer los mismos bordes acerados del resto de sus realizaciones, empeñados en el doloroso ejercicio de arrastrar al centro del encuadre aquello que habitualmente permanece oculto o acallado. En ese recorrido, la experiencia personal se convierte para la *performer* en la brújula que determina la dirección de su escritura, trazada siempre desde un sujeto que se reconoce como femenino y se sabe inscrito en un mundo violento y patriarcal.

Desde ese lugar, la agresividad y la urgencia que tiñen la vida diaria de su país aflora incontenible en sus escritos, filtrada por una voz que registra el mundo exterior, pero también da cuenta de los propios laberintos internos. La franqueza, rotunda y directa, que destilan sus poemas y el uso de un verbo despojado de todo artificio hacen de sus versos afiladas armas arrojadas,

⁶¹ GALINDO, Regina José, *Personal e Intransmisible*, Guatemala, Colloquia, 2000, (edición de 100 ejemplares agotada). Poema recogido en DE LA TORRE, Blanca (com.) *Oilo ipurdia-Piel de gallina-Goose flesh*, Vitoria, ARTIUM, CAAM, TEA, 2012, anexo poético, p.1.

estiletos con los que la artista acuchilla la realidad y se opone a sus insatisfactorias manifestaciones.

Violentamente escanciadas, las palabras con las que teje sus estrofas le permiten expresar abiertamente su subjetividad. Con ellas, consigue reconocerse y confirmar, a sí misma y al mundo, la certeza incontestable de su existencia.

*“No estoy muerta
la tinta
existiendo en el papel
me lo confirma”
(Galindo, 2015:15)*

Crímenes, violaciones, muerte, dolor y una violencia sin límites son los mimbres básicos con los que la artista trenza las líneas de sus textos, en un país colmado de excesos a los que su voz se acomoda para poder ser oída: “(...) *Yo escupo bichos/ que los asquean/ Ellos en cambio/ vomitan espinas*” (Acevedo y Toledo, 1998:95-96). El desprecio por la vida en las calles de Guatemala, la persistencia de las heridas provocadas por la guerra, las despiadadas hazañas de las maras o la angustia de quien vive en carne propia sus consecuencias pueblan sus irregulares construcciones.

Las composiciones suelen ser generalmente breves en extensión, pero dilatadas en el *tempo* que requiere su lectura, en el espacio que se precisa para que sus hirientes contenidos traspasen el límite de la percepción visual y recalen en el umbral de la conciencia.

*“El paraíso que sale en la biblia
no es el mismo en el que nací
Acá guilletean mejillas*

jalan pelos
arrancan uñas
sacan lenguas
rompen culos
violan vaginas
extirpan pezones
cortan dedos
(...)” (Galindo, 2015:90)

También hay lugar en sus estrofas para preguntarse por la propia identidad, incluso para, a modo de travestismo, jugar con la indefinición genérica. De igual forma, se hacen presentes en ellas la impunidad, la injusticia y el humillante sojuzgamiento del imperialismo postcolonial. Pero todo ello, desde un prisma que suscita nuestra reflexión intelectual y turba nuestras emociones a partir de la realidad más concreta y descarnada. A menudo, sus poemas nos llevan hasta ella a través de auténticos fogonazos verbales, sostenidos sobre una calculada economía de lenguaje. La parquedad del verbo es compensada entonces con el protagonismo otorgado a los silencios, a lo fragmentario y, sobre todo, a la libertad expresiva. Con esas herramientas, Galindo conjuga el pasado con el presente y asume en sus textos el inapelable peso de la historia.

No falta en esta aproximación a la crónica colectiva la ominosa sombra del genocidio sufrido por los pueblos mayas, un acontecimiento que aún lastra gravemente la deriva política de su país. Su huella emerge en los poemarios con una fuerza poderosa y acusadora. Pero, pese al profundo calado de la barbarie relatada, la carga de la ignominia se transforma, bajo la acción de su pluma, en un testimonio esperanzador en el que prevalece la irreductible obstinación de la vida por abrirse paso y el poder inquebrantable de la voluntad humana para defender su persistencia.

“Por cada milpa que tú quemes

nosotros sembraremos cien semillas

*Por cada feto que tú mates
nosotros criaremos cien hijos*

*Por cada mujer que tú violes
nosotros tendremos cien orgasmos*

*Por cada hombre que tú tortures
nosotros abrazaremos cien alegrías*

*Por cada muerto que tú nieges
nosotros tejaremos cien verdades
(...)” (Galindo, 2015:102)*

Como ocurre en esta composición, la vida y la muerte se funden, a menudo, en los textos de la autora que traslada a sus escritos la firme convicción de que es imposible hablar de la muerte sin hablar al mismo tiempo de la vida.

1. La palabra en el punto de partida

La incursión de Regina José Galindo en el universo de la escritura precede cronológicamente a su desembarco en el terreno de la *performance*. Graduada en Lehsen como secretaria, la artista trabaja durante varios años en distintas agencias de publicidad y colabora en diferentes publicaciones periódicas guatemaltecas. Su relación profesional, durante los años 1996-1997, con el periódico de la capital *Prensa Libre* le brinda la oportunidad de conocer a algunos de los poetas del momento. Es entonces cuando se inscribe en los talleres literarios de Marco Antonio Flores y entabla relación con escritores como Juan Carlos Lemus o Patricia Cortez Benzdfeldt. A partir de esa experiencia y seducida por este medio de expresión, comienza a

escribir narraciones cortas, algunas de ellas recogidas en la prensa local, pero sobre todo textos poéticos que, en 1998, son reconocidos en su país con el *Premio Único de Poesía de la Fundación Myrna Mark*.

En poco tiempo, sus poemas comienzan a publicarse en diversas antologías y revistas. *Para conjurar el sueño* (Acevedo y Toledo, 1998) y *Tanta imagen tras la puerta* (Acevedo y Toledo, 1999) son los dos primeros títulos en los que aparecen impresos sus versos, en ambos casos en ediciones auspiciadas por la *Universidad Rafael Landívar*. Solo un año después, con el apoyo del artista Luis González de Palma (1957), Galindo logra sacar a la luz su primera compilación poética en solitario, una obra que titula *Personal e Intransmisible*. Publicada en el año 1999 por la editorial *Colloquia*, la edición cuenta, además, con la participación de la *performer* y diseñadora gráfica Jessica Lagunas (1971), que se hace cargo de la maquetación y diseño del libro.

Pero muy pronto la expresión verbal, que nunca desaparece totalmente de su horizonte creativo, es progresivamente desplazada por el accionismo visual que, como la misma autora remarca, le ofrece la posibilidad de explorar formas de comunicación más aguzadas y directas.

Lo primero que hice fue escribir y de allí vino el uso del cuerpo, ser yo misma el sujeto y objeto de mis ideas. Entre el acto de sentarme a escribir o pararme a accionar... me quedé con lo segundo, con la adrenalina que conlleva realizar una acción. Me parecía que podía tener con esto un discurso más incisivo; con el tiempo me di cuenta de que no era por el uso del cuerpo, sino por la potencia del discurso (Jacintario, 2007).

Esa potencia discursiva a la que hace mención se encuentra, sin duda, tanto en su literatura como en sus posteriores *performances*. En ambos medios plantea Galindo un tipo similar de temáticas y utiliza códigos que podríamos considerar también equiparables. Se acentúa, sin embargo, en su *corpus* poético la vertiente introspectiva y la expresión de las propias

pulsiones, una direccionalidad que modula en sus relatos en prosa en donde se detecta, con mayor transparencia, la proyección colectiva de su particular mirada.

La rotundidad del verbo, la inmediatez de las imágenes y la agresividad del estilo aproximan y homogeneizan el conjunto de sus realizaciones. Y si bien la textualidad verbal, a partir de 1999, fecha en que escenifica su primera *performance*, queda relegada a un segundo plano, en ningún momento es reemplazada por completo. La inclinación literaria se mantiene a lo largo de todo su periplo productivo, desplegada en la cuidada elaboración que exhiben los títulos de sus obras de acción o acompañando, con frecuencia en una línea de discurso paralelo, muchas de sus creaciones performativas.

Como contrapartida, la textualidad que inunda sus construcciones plásticas tiene un correlato equiparable en el diseño gráfico de sus poemas. En ellos, en ocasiones de forma determinante, el ritmo poético se edifica a partir de una conjugación dialéctica en que lo textual y lo visual resultan fusionados. Falta, sin embargo, durante toda la primera parte del nuevo siglo, una producción poética, diferenciada y autónoma, a la altura de sus primeras elaboraciones textuales, una circunstancia que quedará no obstante subsanada, en el año 2015, con la aparición de un nuevo poemario: *Telarañas*.

Prologado por Juan Carlos Lemus, este libro, el segundo que firma individualmente, tiene en gran medida un carácter antológico. En la tematizada compilación de poesías que conforman la publicación, antiguas composiciones comparten espacio con elaboraciones nuevas en las que, como confiesa la autora en una de sus primeras entradas, pretende poner fin a una etapa de silencio y autocensura: “*Durante años/ me ha sido imposible escribir/ el miedo se apoderó de mis dedos*” (Galindo, 2015:19).

La taxativa declaración viene acompañada por la voluntad expresa de recuperar para su escritura la agresividad e irreverencia que rezuman sus primeras versificaciones. Como en aquellas, lo personal y lo colectivo se enhebran en la telaraña textual tejida por la artista, en una estructura que se

nos muestra ahora organizadamente desplegada. Las últimas estrofas del poema que abre el primer bloque, el titulado *Yo*, ratifican, a modo de pronunciamiento y advertencia, la cruda franqueza con la que sus reflexiones y vivencias se vuelcan en esta publicación.

“ (...)

Hoy

*con un cuarto de ron en las venas
me he propuesto no matar más hijos*

*Que los acuchillen los terceros
que los mastiquen y escupan
que les den el tiro de gracia.*

Luego de una muerte

volverán a nacer”. (Galindo, 2015:19)

La producción poética retomada en *Telarañas* permanece abierta en dos publicaciones posteriores que dan visibilidad a su actividad literaria. La primera de ellas, *Rabia*, un pequeño opúsculo editado en Nyons (Francia) en el año 2020, apuesta por una edición bilingüe que vuelve a unir poemas anteriores -incluidos en *Personal e Intransmisible* y *Telarañas*- con composiciones de nueva factura. La segunda, *La nación más mala del mundo*, publicada en Santiago de Chile en el año 2021, presenta una configuración similar con la novedad de insertar en sus páginas, por primera vez, el poema *Perra* ligado a su icónica *performance*.

2. El cuerpo y la geografía como coordenadas

Persisten en la recopilación poética del año 2015 las señas de identidad de una autora que, como apunta Lemus en el prólogo de la obra,

“(…) *abreva y vomita sobre las páginas su experiencia*” (Galindo, 2015:11). La cotidianidad violenta de su país de origen y el habitar un mixturado cuerpo femenino filtran el conjunto de sus poemas dotándolos de una intensa fisicidad. Ambos elementos se vierten en el conjunto de sus composiciones desde registros diferentes que comparten, sin embargo, el acusado tono crítico desde el que la artista proyecta su mirada.

La insatisfacción ante lo que la rodea pregna su escritura y determina el lugar de enunciación desde el que su figura se recorta orgullosamente diferente y cargada de cólera:

“SOY METRO Y MEDIO DE RABIA
94 LIBRAS DE PARANOIA
Y UNOS CUANTOS LITROS DE SANGRE
- FELIZMENTE CONTAMINADA-
(…)” (Ávila, 2004:294)

El reconocimiento existencial de sí misma, acompañado de una fuerte crítica social, constituye la primera frontera de la que brotan sus versos, con fórmulas expresivas muy pegadas a la corporalidad. La sangre y los fluidos orgánicos se derraman en las páginas de sus escritos con una profusión que supera incluso a la que encontramos en sus intervenciones corporales. Desaparecen además en ellas las metáforas y abstracciones que algunas de sus *performances*, de factura más próxima al minimalismo conceptual, aún conservan.

Con esta calculada estrategia, Galindo nos sumerge violentamente en la realidad en la que ella vive, en la que ella crea y de cuyas desmesuradas injusticias no sabe desligarse. Esta inequitativa realidad se vierte en su literatura sellando el compromiso vital que la artista mantiene con su país de origen, esa *tierra de vientos maravillosos y violencia eterna* como ella acostumbra a describirla. Atravesadas por su contexto, sus palabras se hacen

abruptas y sórdidas y la brutalidad cotidiana de su extremado mundo acaba por inundar las líneas de las estrofas que se tornan afiladamente agresivas.

Los vocablos destilan rabia, impotencia, rencor y rebeldía. “*Odio que me llamen ángel/ Yo que lo único que quiero es fuego*” (De la Torre, 2012:20)⁶² afirma Galindo en los versos de una breve composición. Navaja, balas, cuchillo, verga, puta, semen, masturbación, dolor... son algunos de los sustantivos habituales en textos cargados de idiosincrasias –*jaina, clica, cerotes, desquesados, chante, güeviado*- y cincelados con un lenguaje simple y sencillo, carente de toda retórica. Por esta vía, el verbo se acerca a la calle, adoptando su lenguaje, y la poesía se aproxima a la prosa, en un relato repleto de imágenes de transparente crudeza porque, como asevera en uno de sus poemas:

*“La muerte no tiene metáfora
es simple y clara*

(...)” (Galindo, 2015:49)

A pesar de todo, Guatemala, ese reducto geográfico que atraviesa la identidad de su lírica y alimenta la ira en la que arraiga su creación, despierta en la artista sentimientos encontrados que oscilan entre la atracción y el rechazo. “*Quiero irme/ porque nada puedo hacer por este país de infierno/ me quema la culpa*”, lamenta la autora en un reciente poema en el que reniega de una tierra sembrada de muerte en donde, como remarca la primera estrofa de esta composición, “*hasta las montañas quieren caminar/ tener patas para salir corriendo (...)*” (Galindo, 2015, 91).

En otros textos, sin embargo, su escritura se deja arrastrar por el reclamo de las raíces y responde a su llamada con argumentos en los que resuena el eco de otras voces. “ (...)*Por eso vuelvo/ porque el paisaje tropical quemal pero no es infierno*”, proclama en abierta contradicción con los versos

⁶²Anexo poético.

precedentes, en una glosa que prosigue de forma no menos paradójica: “y yo/ prefiero mi infierno/ mi país de demonios (...) Porque acá se respira caliente/ pero se respira en paz” (Galindo, 2015:93).⁶³

La querencia y la aversión, profundamente amalgamadas en la mente de la artista, evidencian la profunda relevancia de la tierra de origen en la gestación de su escritura. La inevitable ambivalencia de este vínculo hace que, en ocasiones, acuda a la ironía para hablar de su país natal. El humor, tan poco habitual en sus obras, se convierte entonces en el dispositivo expresivo más apropiado para establecer la necesaria distancia emocional que requiere la producción y poder seguir creando, y seguir viviendo, en una nación que deja pocos resquicios para el optimismo.

*“Celebremos que nacimos
en la nación más mala del mundo
acá todo se puede
todo se permite
nada se juzga
Salgamos a la calle a violar niñas
que hoy es día de fiesta
(...)
Salgamos a los pueblos a matar indios
que hoy es día de feria
(...)
Brindemos juntos por la nación más bella
nuestra triste Guatemala*

⁶³ Es inevitable no recordar en estos versos de Galindo el conocido párrafo de Luis Cardoza y Aragón en el que reivindica, por encima de cualquier otra consideración, la fuerza inapelable de la geografía: “No amamos nuestra tierra por grande y poderosa, por débil o pequeña, por sus nieves y noches blancas o su diluvio solar. La amamos, simplemente, porque es la nuestra” (2005: 229).

nuestra mala mala mala Guatemala.”

(Galindo, 2015:88-89)

Como evidencian sus versos, la gramática transgresora que marca sus piezas de accionismo visual también colma el lenguaje de sus glosas que no solo enuncian, sino que minan el discurso y lo subvierten con un claro afán transformador. Como en sus elaboraciones más físicas, la corporalidad asume en ellas un protagonismo central que, en primera persona, expresa al sujeto femenino a partir de su propia voz.

En esta ruta comunicativa, la artista explora la que, frente a los discursos hegemónicos, Cixous (1995:54-66) denominó “*écriture feminine*”, una vía expresiva en donde los sustantivos mujer, cuerpo y palabra no pueden ser entendidos separadamente. El lenguaje se transforma, así, en una poderosa herramienta con la que inscribirse de forma diferencial en un mundo regido por el orden simbólico masculino.

Desde estos presupuestos, sus textos, declinados en clave de género, adquieren una formulación que, como reclamaba vehementemente la citada teórica francesa, se distingue por su carácter necesariamente *subversivo e insurrecto*. En ellos, recuperar el cuerpo confiscado y liberarse de la culpabilidad y el miedo con que la sociedad patriarcal acostumbra a lastrar la vida de las mujeres se torna un requerimiento insoslayable.

Escribir, acto, que no solo “realizará” la relación des-censurada de la mujer con su sexualidad, con su ser-mujer, devolviéndole el acceso a sus propias fuerzas, sino que le restituirá sus bienes, sus placeres, sus órganos, sus inmensos territorios corporales cerrados y precintados; que la liberará de la estructura supramosaica en la que siempre le reservaban el

*etemo papel de culpable (culpable de todo, hiciera lo que hiciera...)(Cixous, 1995:61).*⁶⁴

El peso de esa culpabilidad innata que, como un manto invisible pegado a la piel, parece ir adherida a la condición femenina se dibuja, con singular nitidez, en algunos de los poemas de la artista. En ellos, como muestra la siguiente composición, el miedo y la culpa confunden sus “naturalizados” límites en una simbiosis destructiva y enajenadora, una perversa alianza que convierte el “ser mujer” en una experiencia permanentemente desazonadora.

*“Miedo
de parecerte fea
de parecerte tonta
de parecerte puta

de parecerte*

*más que nada
de parecerte”*

(De la Torre, 2012:36)⁶⁵

Relegadas a ese lugar prefijado en el que, hasta para sí mismas, son fundamentalmente apariencias, las mujeres quedan atrapadas en un espacio limitado en el que, como expresan con impotencia las estrofas de Galindo, su propia mirada incorpora la supervisión sometidora de la mirada masculina.

⁶⁴ En este célebre ensayo, Cixous invita a las mujeres a romper las trabas que las atan a la retórica y al mito y que les impiden escribir y participar en la esfera pública. Desde su perspectiva, la práctica de la *escritura femenina* se inscribe en el deseo de recomponer la identidad y romper con la exclusión *constante*. La invención de una nueva escritura insurgente es para esta autora el camino que permitirá a las mujeres recuperar el poder de la palabra y, con ello, transformar su historia.

⁶⁵ Anexo poético.

Prisioneras de la autocensura, condenadas a la mudez, las mujeres, como argumenta Hélène Cixous en el texto anteriormente citado, acaban encerradas en el interior de un sistema que define su figura como esencialmente pasiva e incomprensible. Solo cuando consiguen hablar libremente desde su especificidad, cuando, tal como afirma esta autora, consiguen elaborar su escritura *desde el cuerpo* diferencial que habitan, las voces femeninas alcanzan a romper las cadenas que las inmovilizan y a prescindir de la idealización o la denigración que proyecta sobre ellas el orden patriarcal.

Desde ahí, con la necesidad de repensar las vivencias desde la propia particularidad, al margen de los tradicionales moldes dicotómicos, las composiciones de Galindo se fraguan en constante contradicción con las instituciones que condicionan la vida colectiva y con los usos sociales que normativizan la palabra, el placer y la sexualidad. Muestran, además, por la estrecha vinculación que acción y verbalidad mantienen a lo largo de toda su trayectoria, una peculiar formulación. Reflexiones y temáticas se entrelazan y solapan en ambos medios expresivos, en una alianza creativa que en ocasiones, como ocurre en la *performance Perra*,⁶⁶ parece diluir las fronteras que separan los dos territorios para materializar, con explícita y extremada literalidad, las exhortaciones incluidas por Cixous en la obra mencionada: “*Escríbete: es necesario que tu cuerpo se haga escucha*” (Cixous, 1995:62).

3. Genealogía y claves de filiación

Esta forma de entender el oficio de escribir que revelan sus textos, entre los planteamientos de un feminismo radical y el cuestionamiento del género como construcción cultural, no es evidentemente una fórmula privativa

⁶⁶ En la *performance Perra* (2005), la artista guatemalteca estampa, literalmente, sobre la superficie de su piel las cinco letras del insultante vocablo, utilizando un cuchillo como cálamo y su sangre como tinta.

de la artista. La travesía de creación poética y escritura política que discurre entre esas balizas se abre, en la literatura latinoamericana, a lo largo de las últimas décadas del siglo XX. Es entonces cuando el canon hegemónico entra en crisis y la producción textual se ve sometida a un profundo proceso de revisión y renovación en el que afloran las denominadas literaturas emergentes. En ellas, se visibiliza un espacio creativo hasta entonces ignorado en el que, como muestran los análisis de Aída Toledo (2004), las obras de corte feminista irrumpen con singular fuerza.

Entre los nuevos géneros, adquieren especial importancia las distintas variantes del testimonio y, en general, la literatura escrita por mujeres. En este último ámbito, tropezamos con una tradición escritural cuyas texturas y matices se acomodan bien a las nuevas sendas de sensibilidad abiertas por la posmodernidad. En esta ruta, Clarice Lispector, una referencia citada por Galindo en diversas ocasiones y a la que Cixous dedica algunas de sus más conocidas páginas, figura como una de las primeras y más claras representantes. En sus poemas, tal como apunta Toledo, la figura femenina no se limita a reflejar o denunciar el mundo patriarcal. Inscrita como sujeto de la narración, su voz construye un campo de meditación donde se hace posible profundizar en las complejas relaciones que la literatura mantiene con la realidad.

Junto a ella, muchas otras poetisas del continente latinoamericano contribuyen a construir ese *corpus* poético diferencial del que no quedan al margen las letras guatemaltecas. Encontramos en ellas una rica genealogía literaria que marca la línea de filiación en la que queda encajada la producción textual de Regina José Galindo. Luz Méndez de la Vega (1919-2012), Margarita Carrera (1929-2018) o Ana María Rodas (1937) son algunos de los nombres que sobresalen en una primera generación, si bien ninguna de ellas, a diferencia de la generación posterior, asume expresamente una adscripción claramente feminista.

En los escritos de Méndez de la Vega, al igual que en los de Ana María Rodas, poeta de especial relevancia, el erotismo y el debate político del

cuerpo tienen una presencia determinante que preludia las futuras líneas de creación poética. El concepto tradicional de feminidad resulta abiertamente cuestionado en los textos de ambas escritoras al mismo tiempo que sus versos rechazan, con vehemencia, la sumisa docilidad con que tradicionalmente habían aceptado las mujeres las rígidas estructuras patriarcales del país.

Pero, pese a no incorporar una posición tan clara y explícita en esta cuestión, otras poetisas coetáneas buscan también, en mayor o menor grado, situar su obra dentro de los parámetros distintivos que conlleva socialmente el habitar un cuerpo femenino. Sin declararse expresamente alineadas en una óptica militante, todas ellas generan sus obras desde una consciente diferencialidad. Como sostiene Alberto Ávila, en relación a las autoras de esta generación: *“ejemplifican un enfoque poético en el cuerpo, una apropiación textual de éste que, consecuentemente proclama al sujeto femenino como ser sexual individual”* (Ávila, 2004:41).

Ligeramente posteriores en su ubicación cronológica, pero coincidentes en sus opciones temáticas y expresivas, Carmen Matute (1944), Isabel de los Ángeles Ruano (1945) y Dina Posada (1946) son señaladas, por este mismo investigador guatemalteco, como el hilo conductor que relaciona aquella primera generación con la siguiente. En sus textos, la presencia de la dimensión corporal y la singularidad de su vivencia se densifican adquiriendo una relevancia determinante. Ya haya en su escritura un predominio de la denuncia y la politización o una simple y abierta realización personal y sexual del sujeto que escribe, sus manuscritos ahondan en el descubrimiento desculpabilizado de la propia corporalidad, una circunstancia que se convierte en un tema esencial de su literatura, en donde *“el énfasis discursivo se interioriza, explora el cuerpo, lo celebra y aun lo re-crea”* (Ávila, 2004:41).

La práctica poética deviene de esta forma un mecanismo de empoderamiento que lleva a sus autoras a hacerse dueñas, simultáneamente, de su cuerpo y de su discurso. Temas como el espacio doméstico, el rol maternal, la identificación con los oprimidos, la rebeldía o incluso aspectos

más comprometidos, como el autoerotismo o la opción sexual, aparecen tempranamente en sus estrofas. No es infrecuente al acercarse a estas cuestiones la utilización de expresiones muy directas, a veces incluso coloquiales. Pero, por lo general, los elaborados versos de estas poetas manifiestan una clara predilección por las fórmulas elusivas que permiten, aún bordeando el exceso, mantener la composición dentro de los márgenes tradicionalmente dictados por la estilización lírica.

Dentro de esta heterogénea línea de poesía femenina contemporánea, el caudal de adscripción más comprometido encuentra su primordial fuente de origen en la valiente versificación de los *Poemas de la Izquierda Erótica* de Ana María Rodas. Publicado en 1973, el texto inaugura un insólito registro poético que hace de él un referente imprescindible para las escritoras posteriores. En sus páginas, en abierta rebeldía frente al sexismo cínico de la izquierda revolucionaria, la autora deconstruye el universo simbólico masculino. Para ello, traslada al espacio político la épica íntima de sus vivencias mediante una lectura revolucionaria del erotismo reprimido. Predominan en sus poemas el tono reivindicativo y una cierta amargura que se torna celebratoria cuando su voz recalca en el descubrimiento gozoso del propio cuerpo y de la propia sexualidad.

El cauce reflexivo inaugurado por Ana María Rodas encuentra continuidad en las páginas de *Eva sin Dios*, la obra que Méndez de la Vega publica en 1979. La escritura de ambas autoras, marginal a los códigos y repertorios canónicos, abre una brecha creativa que marca un eje innovador en el desarrollo de la poesía femenina guatemalteca de las últimas décadas. La corporalidad y su manifestación desprejuiciada alimenta una senda escritural que, como afirma Anabella Acevedo (1998):

(...) da voz a sujetos líricos que no se contentan con lo establecido, sino que exploran formas poéticas y temas no tradicionales de forma muy personal, aunque esto signifique correr riesgos y ser víctimas de la incomprensión (Acevedo y Toledo, 1998:10).

En la contraépica poética que inauguran estas autoras, cristaliza la poesía contemporánea más comprometida con las cuestiones de género que eclosiona plenamente con el nuevo siglo y conforma cronológicamente una nueva cohorte.

Engarzada en esta estela genealógica, la poesía de Regina José Galindo queda incluida en ese último escalón generacional que modifica sensiblemente sus estrategias discursivas. A él pertenecen, además de la artista, las figuras de Carolina Escobar Sarti (1960) o Johanna Godoy (1968). Estas escritoras, nacidas hacia el último tercio del siglo XX, inician su producción en el tramo final de la confrontación armada. De ahí que sea frecuente aludir a ella como generación de postguerra, un criterio de clasificación recurrente, pero de efectividad limitada. Como explica Aida Toledo (2012) en un clarificador artículo, pese a su aparente funcionalidad, la escisión guerra/postguerra desvela más continuidades que rupturas, especialmente en lo que toca a las temáticas.

Tal y como señala esta investigadora en sus estudios sobre la cuestión, la reflexión sobre la violencia o la problematización de la sexualidad se mantienen en parámetros semejantes a uno y otro lado de esa pretendida frontera, probablemente porque también lo hace la ligazón entre la actividad creativa y los procesos políticos. Pero, pese a ello, no hay duda de que las escritoras de finales del siglo XX, de procedencia urbana y condición ladina, presentan, respecto a sus predecesoras, algunos rasgos claramente diferenciales. Hay en sus poemas un innegable salto cualitativo que separa su producción de la que le antecede y no cabe duda de que el nuevo contexto sociopolítico, que comienza a fraguarse en los años noventa del siglo XX, no es ajeno a algunas de esas modificaciones que delatan sus textos.

Entre otros aspectos, cambian los recursos técnico-formales, que se alimentan ahora de corrientes como la antipoesía o la poética norteamericana coetánea. Desde este nuevo paradigma, se subvierten las convenciones lingüísticas y sintácticas y se registra la totalidad de la experiencia femenina sin censuras, en pasajes que van desde la denuncia airada hasta lo lírico-

intimista. Pero, aún siendo significativa, no es esta su novedad principal. Cambia en los textos el lugar desde el que estas poetas plantean su enunciación. La transgresión de ser mujer se entiende ahora como parte de una construcción colectiva a la que todas ellas se sienten convocadas. La consecuencia inmediata de esta nueva percepción es una visión menos individualista, que abre el concepto de autoría y favorece la incorporación de una cierta dosis de autoironía que atraviesa, de una u otra forma, la producción de todas ellas.

Estos rasgos distintivos impregnan los textos de Regina José Galindo. El rechazo de los recursos retóricos codificados y la apuesta por una experimentación verbal descargada de artificios y próxima al coloquialismo del lenguaje conversacional se cuentan entre las cualidades más características de su poesía y determinan su impronta marginal, subversiva y disidente. En sus poemas, quedan arrumbados los reductos temáticos y formales tradicionalmente atribuidos a la poesía escrita por mujeres, muchas veces relegada a tratar temas asexuados o a incursionar en la poesía amatoria con un lenguaje elíptico y despojado de materialidad. No hay lugar en los versos de la *performer* para la idealización o la metanarrativa, que es sustituida por una carnalidad expresa, pregnada de la misma provisionalidad y urgencia que envuelven su tierra natal.

Desde esa inmediatez apremiante que imprime a la vida el ritmo acelerado e incierto de la cotidianidad guatemalteca, la artista construye un universo inequívocamente personal en el que resuenan una multiplicidad de voces. Las reivindicaciones acalladas y las demandas colectivas conviven estrechamente en sus poemas con la exteriorización de las propias vivencias. Y aunque la indignación y la ira ante la realidad dominan sus estrofas, su prospección sabe también bordear otros registros y trocar la crudeza del exabrupto verbal por el intimismo de la expresión personal y el tono nostálgico de la melancolía.

*“Yo nunca me paré frente al mar a pensar en ti
tu nunca te paraste bajo la Luna a pensar en mi*

por eso estamos como estamos

por pensarnos

en el carro

en la oficina

en el baño.”

(Acevedo y Toledo, 1998:94)

4. La construcción de la identidad

Como en otras autoras de su generación, conviven en la poesía de Galindo el descubrimiento existencial de sí misma y una fuerte dosis de crítica social que arranca en sus escritos del reconocimiento beligerante de la identidad colectiva. La reivindicación de un erotismo autónomo y la declaración desprejuiciada de los propios deseos se combinan en sus poemas con la exigencia de nuevos lugares para las mujeres y nuevas pautas de relación entre los géneros que permitan imaginar una realidad menos violenta y más justa. Desde este compromiso primordial, lo personal y lo colectivo entremezclan sus registros para denunciar la profunda misoginia que envuelve la sociedad en que le ha tocado vivir.

Pertrechada exclusivamente con la fuerza de su palabra, la autora enfrenta el pesado lastre de androcentrismo que preside Guatemala a través de una poesía, concisa y directa, de tono declaradamente feminista. Su escritura se convierte de este modo en una poderosa herramienta de empoderamiento que rompe, sin pudor, los clichés existentes. Con ese fin, los textos de Regina ponen insistentemente el acento en la subjetividad femenina, unas veces para denunciar las sujeciones que merman su voz y objetualizan su corporalidad y otras para restaurar el poder ausente y la independencia confiscada.

La potencialidad de la palabra, un instrumento de expresión y cohesión colectiva, se hace físicamente palpable en sus poemas más recientes en donde la fuerza aglutinadora de la identidad de género es subrayada de forma inusualmente explícita,

“Vamos a defendernos

con los puños

las uñas

los dientes

las cuerdas vocales

la vagina

el útero

los ovarios

(...)

Vamos a defendernos con poemas

tejidos

dibujos

la voz.

Vamos a defendernos entre todas

y cada una

porque todas somos una

y sin una

no somos todas”.

(Galindo, 2015:83)

Pese a todo, lo más frecuente en este tipo de glosas es la travesía personal. Continuando la senda abierta por sus predecesoras, la voz de Galindo se adueña de un espacio poético que se evidencia independiente y

autónomo. En él, como corroboran en distintas formulaciones poetas contemporáneas, sigue existiendo la necesidad de nombrarse, de construir un nuevo imaginario en el que reconocerse para registrar a través de los versos la propia identidad. Ese deseo de autorreconocimiento se materializa con especial nitidez en uno de los poemas de su primera etapa creativa, una construcción en cuyas estrofas deja inscrita su imagen especular.

*“Soy un lugar común
como el eco de las voces
y el rostro de la luna*

*Tengo dos tetas
-diminutas-
la nariz oblonga,
la estatura del pueblo.*

*Miope
de lengua vulgar,
nalgas caídas,
piel de naranja*

*Me sitúo frente al espejo.
Y me masturbo.*

*Soy mujer
la más común
entre las comunes”*

(Acevedo y Toledo, 1998:96)

El reflejo que nos devuelven sus palabras en esta composición poco tiene que ver con los reductores parámetros identificativos que, sobre la femineidad, acostumbra a esgrimir el discurso patriarcal. Los rasgos

diferenciales que dibujan su anatomía, femenina y mestiza, afloran entre las líneas del poema con un notorio orgullo que arraiga en la reivindicación colectiva de su linaje de pertenencia. Consigue con ello disolver contumaces mitificaciones y reafirmar la singularidad y autonomía del género en el que se sabe adscrita. Con una no disimulada ironía, que desmonta los cánones convencionales del “ser mujer”, la autora se recrea en la singularidad biológica que define su cuerpo y que lo convierte en nudo de pertenencia y fuente de placer.

De forma escrutadora y poco indulgente, Galindo recorre el trazado de su corporalidad para desmitificar los estereotipos de belleza femenina (“*nalgas caídas/ piel de naranja*”). En ese minucioso itinerario, sus estrofas celebran la valoración de lo singular que recorta de forma diferencial los rasgos de su anatomía. Estos la inscriben, por reiterados y compartidos, en el universo de lo comunal. Desde ese punto de partida, Regina José se reconoce en lo colectivo, en el grupo humano de procedencia que enmarca y absorbe su especificidad (“*Soy un lugar común*”). Se sitúa con ello en el polo opuesto del acentuado individualismo con que habitualmente se sigue definiendo el sujeto artístico occidental, más proclive a subrayar la excepcionalidad de su perfil.

Esta estrecha ligazón con lo comunitario, que revelan sus primeras obras escritas, resulta amplificadas posteriormente cuando el elemento corporal sustituye a la pluma como herramienta de creación. “*Mi cuerpo no es individual, es un cuerpo social y global, somos todos al mismo tiempo nosotros mismos y otros*” (Silvestri, 2008), afirma, años después, determinando uno de los ejes centrales de su poética. Su individualidad se diluye, así, en lo grupal, sin dejar por ello de poseer un delineado propio que la define, fundamentalmente, como mujer.

En la autopercepción que nos ofrece el poema, la artista va desgranando aquellos componentes físicos que la enraízan de forma inequívoca en la cultura guatemalteca de raigambre maya en la que inequívocamente, como atestigua su fisonomía, se encuentra inscrita. Esa

matriz común, ancestral, que su cuerpo evidencia sin ambigüedad, arraiga en la ascendencia indígena de cuyo linaje procede. A ese tronco originario, que la vincula con el medio al que pertenece - al mismo tiempo humanidad y naturaleza (*“Como el eco de las voces, el rostro de la luna”*)- y en el que se reconoce antes que nada como un lugar, pero también como parte de un pueblo, alude explícitamente, atestiguando en sí misma la escasa altura de su etnia originaria (*“Tengo (...) la estatura del pueblo”*).

Finalmente, en el último tramo del poema, culminando la secuencia de autoidentificación, Regina José se describe como un ser sexuado, como una mujer. *“Me sitúo frente al espejo/ Y me masturbo”*, declara en la penúltima estrofa, reconociéndose, así, con absoluta rotundidad, como un sujeto de deseo dispuesto a definir de manera autónoma su geografía corporal de placer. Este ámbito de la sexualidad femenina explicitado por la artista cobra, como ocurre con la mayor parte de las escritoras guatemaltecas coetáneas, una especial relevancia que se acentúa en Galindo, sobre todo, por la forma inusual de su expresión.

El cuerpo y la sexualidad, inseparables de otras cuestiones políticas, se convierten en sus poemas en un elemento clave para hablar de los intersticios que conforman el entramado de la realidad y determinan las construcciones de género. Su escritura adquiere, además, en este territorio una explicitud que desafía abiertamente las capas de silencio bajo las que suele permanecer velado el erotismo femenino. Y reclamando franqueza en un espacio habitualmente vedado, Regina José se adentra en el universo de los placeres solitarios y llega a describir, en una insólita construcción, una secuencia de masturbación, con un grado de transparencia y visualidad difícilmente superables.

La temática, que ya había sido abordada anteriormente por alguna de sus predecesoras,⁶⁷ prescinde en los versos de la artista de las habituales

⁶⁷ En su poema *“Onán”*, Isabel de los Ángeles Ruano también se aproxima a la experiencia del placer auto-erótico si bien lo hace a través de un lenguaje plagado de imágenes alusivas y juegos metafóricos: *“ONÁN/ Con horas viejas colocadas en desvanes y/ perspectivas deshabitadas/ con silencio de lluvia y azucenas que se tiñen con/ la tarde/ las manos acarician la soledad, penetran sus/*

metáforas elusivas, de forma que la experiencia autoerótica es descrita sin necesidad de ningún filtro mediador. En abierto desafío al sistema falocéntrico imperante, Galindo rompe todo tabú y, apropiándose abiertamente de su sexualidad, se convierte en dueña y protagonista de su particular disfrute erótico.

En su plasmación visual y con inconfundible precisión, la composición se despliega en una proyección textual claramente plástica, de tal forma que la poesía articula su trazado semántico en perfecta sincronía con la topografía gráfica de la versificación que resulta orquestada como un auténtico *crescendo* rítmico-orgásmico.

“CON MI MANO ME BASTA

*ELLA NO ME SOMETE
NI ME PONE A PRUEBA
CONOCE MI PUNTO
LA FUERZA JUSTA
EL RITMO*

<i>UNO</i>	<i>DOS</i>	<i>TRES</i>	<i>CUATRO</i>				
<i>UNO</i>	<i>DOS</i>	<i>TRES</i>	<i>CUATRO</i>	<i>UNO</i>	<i>DOS</i>		
<i>TRES</i>	<i>CUATRO</i>	<i>UNO</i>	<i>DOS</i>	<i>TRES</i>	<i>CUATRO</i>		
<i>UNO</i>	<i>DOS</i>	<i>TRES</i>	<i>CUATRO</i>	<i>UNO</i>	<i>DOS</i>	<i>TRES</i>	
<i>CUATRO</i>	<i>UNO</i>	<i>DOS</i>	<i>TRES</i>	<i>CUATRO</i>	<i>UNO</i>		
<i>DOS</i>	<i>TRES</i>	<i>CUATRO</i>	<i>UNO</i>	<i>DOS</i>	<i>TRES</i>	<i>CUATRO</i>	
<i>UNO</i>	<i>DOS</i>	<i>TRES</i>	<i>CUATRO</i>	<i>UNO</i>	<i>DOS</i>	<i>TRES</i>	<i>CUATRO</i>
<i>UNO</i>	<i>DOS</i>	<i>TRES</i>	<i>CUATRO</i>	<i>UNO</i>	<i>DOS</i>	<i>TRES</i>	<i>CUATRO</i>
	<i>(...)</i>						
<i>UNONODOSTRESCUATROUNODOSTRESCUATROUNODOST</i>							
<i>CUATROUNODOSTRESCUATROUNODOSTRESCUATROUNO</i>							

vertientes/ y producen el vértigo mientras un rayo se desprende (...)”, en RUANO, Isabel de los Ángeles, *Torres y Tatuajes*, Guatemala, Grupo Editorial Rin-78, 1988, p. 100.

*DOS TRES CUATRO UNO DOS TRES CUATRO UNO DOSTRES
UNO DOS TRES*

*ENTONCES SE ALEJA
SIN EXIGIRME UN SEGUNDO ESFUERZO”.*

(Ávila, 2004:290)

La predilección de la artista por la fuerza óptica de la imagen, que algunos sectores de la crítica literaria vinculan a la herencia vanguardista (Acevedo y Toledo, 1999:16), se convierte en este poema en un componente determinante. El ritmo lingüístico y el ritmo visual se solapan para replicar el pulso acompasado de la excitación física radiografiada por la autora. Con estricto mimetismo, la estructura formal se acomoda a los irregulares cambios de intensidad que experimenta el cuerpo. La ingeniosa articulación gráfica de las estrofas consigue bosquejar, con sorprendente explicitud, la secuencia de autoerotismo dibujada por Galindo. Espacios más apretados entre las palabras, obsesivamente repetidas, y el uso de diferentes puntos de impresión infunden a los versos una acentuada dinámica expresiva que la exclusión de las comas y los postorgásmicos puntos suspensivos no hacen sino acrecentar.

Pero, pese a su originalidad, el uso de este tipo de estrategias plásticas no es algo extraño a la poesía de Galindo que acostumbra a desplegar sus versos en discontinuos tramos escalonados. La diagramación espacial de sus esquemas textuales adopta distintas enunciaciones. En ocasiones, por su factura concisa y comprimida, parece remedar el bombardeo de imágenes propio de la cultura contemporánea. Otras veces, sin embargo, la disposición física del poema delata la versatilidad creativa de la autora. En cualquier caso y con independencia de la fórmula elegida, la configuración poemática no responde nunca a razones puramente esteticistas, sino a la búsqueda de estrategias que potencian la fuerza comunicativa del texto.

Es lo que ocurre con el siguiente poema, donde la muerte, inescapable en la vida diaria de su país, agudiza su afilada presencia al emerger sorpresivamente de esas dos concluyentes líneas contrapuestas en las queda anclada la composición.

“A
L
L
Á

A
B
A
J
O

LOS CUERPOS TAMBIÉN MUEREN DE FRÍO”
(Ávila, 2004: 291)

Desde un punto de vista formal, como podemos comprobar, abundan en sus escritos las estructuras breves, puntuadas por ritmos cortantes, que, con su marcado *staccato*, acentúan el tono seco y agresivo que generalmente preside sus composiciones. La crítica vertida con estas herramientas se muestra devastadora permitiéndole pulverizar, en escuetos versos, modelos seculares de sumisión y dominación femenina.

En algunas ocasiones, se sirve para este propósito de textos acusadamente caústicos en los que parodia el cinismo cómplice de las letanías religiosas: “*En el nombre del padre/ del hijo/ y de la hermana violada/ No te perdono*” (De la Torre, 2012:17).⁶⁸ Y en otras, acude a composiciones epigramáticas que conjugan la aliteración y el eco de las retahílas infantiles para evidenciar la crudeza avasalladora de lo real: “*Mi mama me mima/ mi mamá me ama/ Yo / no quiero ver morir a mi mamá*” (Galindo, 2015:108).

⁶⁸ Anexo poético.

La aspereza verbal y la transgresión formal que signan su escritura suelen ser, en manos de la autora, mecanismos útiles para demoler las estructuras opresoras que dominan el espacio simbólico. Este efecto se agudiza cuando la agresividad del discurso adopta un tono subrayadamente sarcástico:

*“SER PUTA NO ES FÁCIL
SER DECENTE TAMPOCO*

*¿ES QUE HAY OTRA MANERA?”
(Ávila, 2004:297)*

Y aunque no es lo habitual, el recurso al humor y a una ironía menos ácida tintan en ocasiones las imágenes que sus poemas generan. Es el caso de *“Si yo fuera José”*, un autorretrato poético en el que, a modo de imagen invertida, la artista maniobra con las posibilidades performativas de los diseños identitarios.

*“Si yo fuera José
-sólo José-
no tendría este pene atrofiado
mis tetas se hundirían
me llenaría de pelos.*

*No me las cogería a la fuerza
ni las miraría a las nalgas.*

*Si fuera José
sería igual de vulgar
y no me enamoraría de Regina*

*Algún día
el hombre donará
el himen de una mujer
a una iglesia*

*Lo colocarán en un altar
-con velas e incienso-
y se hincarán frente a él*

a rogar

por la santa imagen de la virginidad”.

(Estrada Búcaro y Estrada Romero, 2001:100)

En este provocador poema, Galindo se sirve de la duplicidad genérica que contiene su nombre para dibujar a partir de él, como en un juego de espejos, la contraimagen masculina de sí misma que se esconde en la segunda parte de su patronímico. A través de este tropo, la autora fabula con la posibilidad de intercambiar su condición, en un planteamiento creativo que nos traslada a algunas de las acciones de Ana Mendieta (*Facial Hair Transplant*, 1972).

El hombre resultante de esa imagen travestida recreada en sus versos posee los rasgos físicos tradicionalmente asignados a su sexo. El pene y la abundante presencia de vello (*“me llenaría de pelos”*) son los atributos subrayados en esa hipotética mutación. Pero los identificadores fisonómicos que incorpora la descripción conviven en esta quimera con rasgos de personalidad ajenos al arquetipo.

Las cualidades violentas del estereotipo masculino –el hombre que acosa y viola-, tan presentes en la sociedad guatemalteca, se disuelven en el proceso de transmutación sugerido por la artista (*“No me las cogería a la fuerza/ ni las miraría las nalgas”*). Se abren con ello nuevas posibilidades de construcción identitaria que contradicen la rigidez con la que se cincelan las diferencias sexuales en su país de origen.

Pero el tono lúdico y transformador que preside las primeras estrofas se apaga bruscamente en el tramo conclusivo de la pieza donde la entonación se torna ácida y esperpéntica. Con altas dosis de ironía, Regia José parodia, en esa parte final, la forma en que se inscriben socialmente en Guatemala las identidades femeninas y, en versos desmitificadores, denuncia la misoginia que metonímicamente lleva a asimilar mujer e himen.

5. Reivindicación y empoderamiento

En su variada producción, la autora encuentra en el sustantivo mujer su principal polo de cohesión. Filtrada siempre por la visión de género y libre de toda atadura, su mirada mantiene una decidida beligerancia de pronunciamiento que nace de considerar que todo *lo personal es político*. Desde la oblicuidad de esa perspectiva, su rebelión frente al orden establecido por el patriarcado desborda el entramado verbal de sus poemas para no dejar dudas sobre la radicalidad de su ubicación. Un posicionamiento, ostensiblemente rupturista y radical, que la apabullante rotundidad de alguno de sus textos explicita sin fisuras.

Sobre estos presupuestos, la independencia personal y la emancipación sexual que como mujer se autoatribuye quedan inscritas en un mismo plano, una libertad sin restricciones que, como en las siguientes estrofas, ella declina provocativamente en primerísima persona.

*“Soy una perra
que se busca incansablemente la cola*

*doy vueltas y vueltas
hasta sentir mareos
caigo desmayada y
muero ahogada en mis propios vómitos*

*resucito a los tres días
y no me veo a la derecha de ningún padre
de ningún hombre*

(Galindo, 2015: 26)

En esta composición, el vocablo “perra” con el que arranca el poema deja claramente establecido, desde el primer verso, el tono iconoclasta e irreverente que domina el texto y con el que la poeta se siente cómodamente identificada. “*Aquí donde me ven/ soy re puta (...)*” (Galindo, 2015: 27) llega a afirmar en el inicio de una versificación coetánea en la que incide contundentemente en un aserto similar.

De uso frecuente en Latinoamérica, el sustantivo “perra” tiene en su flexión de género una fuerte carga peyorativa que alude de manera directa a la libertad sexual en una mujer, un rasgo despreciativamente denostado en la jerga masculina. Pero en Guatemala, además, el término remite de manera inevitable a los calificativos vejatorios frecuentemente asociados a las agresiones y crímenes machistas. El insulto, que asimila en una misma acepción moralidad y sexualidad, condensa en sus dos sílabas el estigma que penaliza socialmente la autonomía sexual femenina, un comportamiento que, contradictoriamente, concita por igual en el imaginario masculino deseo y repulsión.

En el poema, adueñándose de la poderosa fuerza connotativa de la expresión, la autora subvierte el significado originario del nombre en un ejercicio de provocativa apropiación. El sentido disruptivo que sostiene la composición se mantiene activo en las tres breves estrofas que la conforman, donde Galindo, con insolente franqueza, acierta a coagular una sucinta crónica de la asfixiante experiencia de la feminidad en un país tan esclerotizadamente patriarcal como Guatemala.

En los dos primeros versos, Regina José se sirve de un aserto de uso común - el perro que se muerde la cola- para introducir el planteamiento de un problema aparentemente irresoluble que, en este caso, queda claramente referido a la posibilidad de una plena independencia sexual. La imagen generada remite a la existencia de un círculo vicioso que, con el cambio de género del sujeto de la oración, perra en lugar de perro, adquiere inevitablemente las obscenas connotaciones adheridas socialmente al uso femenino de la palabra. Al mismo tiempo, su utilización atributiva en un verbo conjugado en primera persona y en el verso que abre el poema acentúa el impacto potencial de su carga agresiva.

Paralelamente, en el segundo tramo de la versificación, la voz que asume la enunciación se declara desbordada por esa paradójica condición que hace que el cuerpo de las mujeres sea, simultáneamente, subrayado y censurado (*“doy vueltas y vueltas/ hasta sentir mareos”*). Como ella misma confiesa, no encuentra salida fuera de los límites de la propia corporalidad en cuyos fluidos termina anegada (*“muero ahogada en mis propios vómitos”*). Pero, como proclama irónicamente la última estrofa, tras la muerte adviene la resurrección. Liberada de la dominación patriarcal (*“no me veo a la derecha de ningún padre”*), esa *“perra”*, tal como provocativamente ella se autocalifica, rompe la inercia reiterativa del círculo viciado que la subyuga y recobra el control de su cuerpo y de su vida.

Ya en sus primeras producciones poéticas y siguiendo esta línea de discurso inequívocamente posicionado, la artista muestra un rechazo radical frente a la tradicional distribución de roles en función del género. En sus versos, la crítica se hace extensiva a todos aquellos componentes culturales que legitiman y sancionan la subalternidad femenina. El credo religioso, por la profunda capacidad de influencia de que goza en el país, es uno de los más presentes, especialmente en sus primeras poesías. Contra él arremete Galindo de manera abierta y directa, rechazando frontalmente su sacralizado legado:

*“A MI MADRE
NO LA PREÑO UN ÁNGEL*

(...)
QUE ALGUIEN ME EXPLIQUE
POR QUÉ
ENTONCES
CARGO CON UNA CRUZ
(...)”. (Ávila, 2004:283)

Con irreverente ironía, la autora repudia en estos breves versos el cúmulo de penalizadoras restricciones con que el catolicismo de herencia hispana limita la vida y la sexualidad de las mujeres. Sus dictados, investidos con el irrefutable aval de la divinidad, se convierten en el precepto irrefutable que ratifica el *orden del padre* y sanciona sus prácticas tornándolas costumbre. La rotundidad avasalladora de las mayúsculas utilizadas en el poema, un recurso frecuente en sus obras iniciales, enfatiza la opresiva conjunción bíblico-patriarcal que Regina Galindo transgrede con el impacto semántico y visual de sus palabras y el impudor taxativo de su depuración ornamental.

Con similar despojamiento, el contrato matrimonial, pieza angular del patriarcado, y, junto a él, la institución familiar, que cimienta y garantiza la transmisión de sus claves, también son sometidos a un juicio implacable en el que la poeta se rebela contra lo establecido desde su propia experiencia. Su historia personal se amalgama, así, con la historia colectiva que, en ese sustrato común marcado por la pertenencia de género, acaba dotándola de un nuevo sentido. Como siempre en primera persona y como siempre con su habitual textualización cuerpo/ vivencia, la artista remonta la línea biológica de su genealogía para descubrir en ella la ambivalencia de la figura femenina moldeada en la horma patriarcal, un legado que ella busca transformar creativamente a través de su práctica artística.

La presencia rígida de la abuela y el lugar predeterminado de la madre protagonizan alguna de estas composiciones tempranas. En ellas, Galindo retrata a sus predecesoras entre dos polos diferenciados. En la abuela,

subraya la agresividad del rechazo que la artista provoca en ella con su obstinada rebeldía: “*Mi abuela (...) me dejó (...) muchos rencores/ envueltos en un pañuelo rojo/ que decía: personal e intransmisible*” (Acevedo y Toledo, 1998:94).⁶⁹ En la madre, sin embargo, evoca la frustración enajenadora inherente al modelo maternal tradicional, un lugar social, ensamblado sobre la pasividad y la sumisión, que sus recuerdos demuestran firmemente atrapado en las sujeciones ligadas a la domesticidad y la vida conyugal.

*“Hace cuarentainueve años
mi padre
asesinó a golpes
los sueños de mi madre*

*Desde entonces
está preso
cumpliendo cadena perpetua
inconmutable”*

(De la Torre, 2012:41)⁷⁰

El universo de la casa, hermético y castrador, se dibuja en estos versos como un escenario de sufrimiento y castigo, una *cárcel de amor* en la que habitan la violencia y la tragedia. Para sí, reclama, sin embargo, una identidad diferente donde lo femenino pueda reinventarse. Reivindica, como expresan reactivamente algunas de sus composiciones, la independencia de que dispone el sujeto que puede autodefinirse con plena autonomía. “*No soy ama/*

⁶⁹ El poema será posteriormente incluido en su primera publicación individual: *Personal e Intransmisible* (2000), cuyo título reproduce los dos últimos adjetivos que cierran la composición. El poemario se editó con una cubierta de tela carmesí con el que la autora simbolizaba el legado de odio – de mujer a mujer- que su predecesora le había dejado como herencia.

⁷⁰ Anexo poético.

no soy casa/ no miell/ no florero/ no consuelo/ (...) no sumisión/ no espera/ no amante/ no querida/ no de nadie" (Galindo, 2015:32) afirman con contundencia las escuetas estrofas de una de sus últimas versificaciones, una extensa letanía de tetrasílabos en los que enumera, con pormenorizada precisión, los destructivos atributos que cercan la condición femenina.

Con una firmeza demoledora, los condensados versos de este largo poema van desgranando, en una sucesión reiterativa de negaciones, la imagen invertida de la sacralizada mujer/esposa del sistema patriarcal que ella repudia. Haciendo uso de un recurso poético sencillo, pero efectivo, Regina José despliega en él una extensa cadena de sustantivos que, precedidos por una concluyente negación, apuntalan su rechazo radical contra los modelos de género socialmente transmitidos. Con la fuerza insistente de la anáfora, la autora va desglosando los múltiples roles con los que tradicionalmente conviven las mujeres. Al mismo tiempo, en un insistente *ostinato* que refuerza el ritmo marcado por el goteo de vocablos, la conjunción negativa que abre los versos disuelve, en cada imagen creada, el estereotipo vigente.

El esquema de opresiva domesticidad en el que la figura femenina se ve atrapada es, así, dinamitado a través una táctica retórica que reencontramos, con cierta frecuencia, en otras elaboraciones de la artista. La misma figura de dicción, pero con un sentido directo de clara afirmación identitaria es reutilizada en un poema igualmente recogido en su última publicación del año 2015. La repetición verbal adquiere, sin embargo, en este caso, un tono diferente. El ritmo y la sonoridad de la expresión se subordinan plenamente al enfático subrayado del sujeto femenino, ahora actante y explícito, que se ve replicado en la reiterativa presencia del pronombre personal que lo identifica:

“(...)

Yo

mi sitio me lo sigo ganando a diario

yo soy yo pienso yo decido yo hago yo gano

yo reacciono yo acciono

(...)”.

(Galindo, 2015: 94)

En este poema, es la eliminación de los signos de puntuación y la multiplicación expansiva de las formas verbales las que refuerzan el proceso de autoafirmación y empoderamiento contenido en la secuencia estrófica. Para no dejar dudas, ya en el arranque de la versificación, la autora se sitúa en un nuevo lugar, anunciado por el díptico declarativo que abre la composición: “*Me niego a pensar que éste/ sea un país para hombres*”. Y, como atestiguan los versos subsiguientes, recupera, en el encadenamiento de los versos, un tema presente en su obra desde sus producciones iniciales. El argumento genealógico se enseñoorea del texto a medida que este avanza y la poeta se pregunta, una vez más, por su inscripción en el mundo. Pero en esta etapa de madurez el interrogante suscita nuevas reflexiones y diferentes respuestas.

Respecto a sus primeros escritos, emerge ahora un elemento distintivo que introduce en su escritura variaciones significativas. El nacimiento de su hija, Isla, resignifica lugares y relaciones y provoca una percepción distintita de la línea de continuidad generacional, que ahora la artista reconstruye como un legado valioso y *transmisible*. En términos que recuerdan las exhortaciones de Luce Irigaray (1985): “*También tenemos que encontrar, reencontrar, inventar, descubrir las palabras para nombrar la relación a la vez más arcacia y más actual con el cuerpo de la madre, con nuestro cuerpo (...) el de nuestras hijas*” (1985:41), Galindo demanda para sí la herencia recibida de sus predecesoras para insertarse, por derecho propio, en un linaje femenino en cuya condición creativa se reconoce.

*También es importante que descubramos que siempre
somos madres, desde el momento que somos mujeres.
Traemos al mundo otras cosas además de criaturas (...).*

Pero esta creación, esta procreación nos ha estado secularmente prohibida y es preciso que nos reapropiemos de esta dimensión maternal que, en tanto mujeres, nos pertenece. (Irigaray, 1985:94)

Como hace en este texto la teórica francesa, Regina José se niega a aceptar que su deseo quede anulado por la ley del padre y enarbola los ingentes esfuerzos desplegados por las mujeres de su línea de ascendencia, y por ella misma, para afianzar su derecho a un lugar propio en el mundo: “(...) *mi abuela se lo ganó a punta de trabajos/ mi madre a punta de putazos/ Yo/ me lo sigo ganando a diario*” (Galindo, 2015:94). Sustentada, así, por la firmeza de los argumentos y pertrechada con la fuerza de su voluntad, la artista reclama una nueva realidad donde la violencia esté ausente y su hija pueda sortear el miedo con que la cultura patriarcal atenaza, en su país natal, la vida de las mujeres.

(...)

*No saldré a la calle vestida de hombre para sortear el
peligro
y no dejaré de salir*

*No andaré siempre acompañada para evitar que me
asalten
y no dejaré de andar.*

(...)

*Yo parí a mi hija en un país hecho para ella
y aquí quiero que crezca
con los ojos bien abiertos
la consciencia abierta
en pleno ejercicio de su libertad”*

(Galindo, 2015:94)

Aunque no demasiado frecuente, el tema de la maternidad puede rastrearse ya en sus poemas iniciales. En ellos y al igual que ocurre con el resto de las escritoras de su generación, la temática, cuando se aborda en primera persona, se plantea como una decisión eminentemente privada en donde la opción maternal ha perdido su estatus tradicional de destino inexcusable.

No son muchas las construcciones poéticas que en la obra de Galindo se acercan a este ámbito, pero su presencia cobra cierta fuerza en las aportaciones más recientes. Los contenidos de estas últimas propuestas y el tono desde el que son abordados cambian de forma significativa respecto a las incursiones precedentes, evidenciando un desplazamiento que guarda estrecha relación con las modificaciones experimentadas por la artista en su trayectoria vital.

Sus primeras alusiones a la cuestión, puntuales e iconoclastas, acusan un premeditado distanciamiento que la escritora convierte en una estrategia de defensa colectiva. Domina en ellas una actitud decididamente combativa ante las sujeciones derivadas de la maternidad y una disposición de escéptica ironía frente a la función reproductora con que las sociedades patriarcales definen la condición femenina. De forma reiterativa, sus textos desenmascaran la falaz mitología trenzada en torno al tema y recusan la inexorabilidad con que esta se inscruta en el imaginario social.

En esta clave crítica y asociada frecuentemente a la violencia de género, la procreación aflora en sus primeros versos como una fuente de limitaciones y un poderoso mecanismo de invalidación y control social que lastra pesadamente la vida de las mujeres. No obstante, en las ocasiones en las que prima la mirada subjetiva, la distancia crítica se torna sarcasmo y el argumentario utilizado abandona los confines de la penalización para maniobrar entre la mordacidad y la socarronería. La biología se convierte entonces en una provechosa trinchera desde la que desmontar los discursos sociales sacralizadores.

En un tono deliberadamente burdo e irreverente, algunos de los poemas de esta etapa inaugural abordan negativamente la potencialidad gestante de las mujeres desde una perspectiva inusual. El sentido que habitualmente adoptan los elementos puestos en juego se subvierte de forma satírica y provocadora, a fin de rechazar, de manera más incisiva, la reductora rigidez de los estereotipos sociales. La indisociable filiación con que tradicionalmente se vincula en ellos mujer y maternidad queda reducida, así, en los versos de la autora, a un desagradable proceso fisiológico: “*Gotas de sangre/ espesas/ malolientes/ salen a chorros/ por mi alcantarilla destamponada*”, cuyo inconcluso final parodia con irrespetuoso sarcasmo: “*y me despido de ellas/ con una lágrima/ Sus ojos, su boca, sus manos/ Rumbo a una cloaca/ van sus latidos*” (Acevedo y Toledo, 1998:47).

Con una caústica crudeza verbal teñida de burla, las abruptas estrofas del poema esbozan la crónica de una hipotética secuencia abortiva. Las frases breves y concentradas caricaturizan la frustrada concepción que se resuelve finalmente en un hediondo sangrado evacuatorio. Desplegado a modo de ráfagas, el texto expresa con nitidez la visceral repulsa de Galindo hacia un modelo femenino, rígido y opresivo, que su escritura desacraliza sin ningún tipo de reserva.

La perspectiva cambia, sin embargo, cuando el análisis crítico de esa realidad, que colectivamente restringe la vida femenina, deja paso a la vivencia personal de una maternidad libremente elegida. Sin abandonar la franqueza textual que le es propia, su poesía adopta entonces una modulación inusualmente intimista que convierte a su hija Isla en la protagonista de alguna de sus composiciones más personales y emotivas

*“De mis tetas
gotas de leche
de mi vagina
recuerdos de sangre*

desde que viviste

las cosas cambiaron.

(...)

ahora respondo a tu llanto

y giro alrededor de tu moises”.

(Galindo, 2015:39)

A pesar de todo, tampoco son muchos los poemas que abundan en esta nueva vertiente, una línea de creación que introduce, sin embargo, colores inéditos en el espectro tímbrico de su producción. Sus efectos se reflejan con inequívoca transparencia en alguna de sus construcciones performativas,⁷¹ pero es en la escritura donde la huella de su incidencia resulta más clara y explícita.

“(...)

Dejen de disparar cerotes

que ella sueña

mientras yo le canto

pero mi voz se quiebra

y me quiebro.

Dejen de disparar

⁷¹ Probablemente *Futuro*, la *performance* con la que, en el año 2015, cierra el ciclo de su proyecto *Mazorca* (2014), expresa como ninguna otra la trascendencia que la maternidad adquiere en su vida creativa. El tríptico que conforma el proyecto y en el que se conjugan simbólicamente la vida y la muerte, el pasado y el presente, culmina con una última pieza de título esperanzador: *Futuro*. En ella, la acción se traslada desde la milpa guatemalteca a la capital del país. Allí, en el espacio expositivo de *Poropopó*, el trasfondo trágico y el tono épico de las secuencias iniciales precipita en una última escena, cargada de vitalidad y calidez. Sentadas en el suelo junto a una partida de mazorcas, Regina José y su hija desgranán, lentamente, los granos tricolores de esta planta nacional cargada de simbolismo. La *performance Futuro* está disponible en <https://www.reginajosegalindo.com/en/home-en/>

-que ella-

Me necesita entera”

(Galindo, 2015:54)

Como reflejan algunas de sus últimas poesías, la vivencia de la maternidad transforma el filtro desde el que Regina José percibe tanto su propia identidad, “*No soy más la loca metiéndose coca / -aunque me sobran las ganas*” (Galindo, 2015:39), como la del violento entorno que la rodea.

6. La persistencia impune de la violencia de género

En el conjunto de sus elaboraciones textuales, la escritura de Regina José Galindo se desliza con comodidad entre la poesía y la prosa. Y si bien el formato lírico resulta claramente privilegiado no faltan significativas incursiones en el universo de la prosa narrativa. En ambos medios, encuentra la autora un territorio propicio para evidenciar la complejidad inherente a la violencia de género que, como en sus realizaciones performativas, atraviesa de forma sustantiva los renglones de sus manuscritos.

Las brutales agresiones de las maras, la subyugación letal de la domesticidad o las invisibles cadenas forjadas por el amor se vierten en ellos con una crudeza despiada que busca evidenciar la irreductible persistencia de la problemática y sacar a la luz una realidad que escandaliza no solo por la desmesura de su creciente incidencia, sino, sobre todo, por la impunidad efectiva con la que se produce.

En cualquier caso y con independencia de la tipología utilizada, domina en el tratamiento de esta cuestión la tendencia hacia lo narrativo, una opción expresiva que convierte los textos en auténticas crónicas, donde la realidad estalla ante nuestros ojos con el mismo ritmo de violentas detonaciones que

marcan el pulso de la calle. Quizá por eso, es en los relatos cortos donde la temática adquiere mayor relevancia alcanzando un protagonismo indiscutible. Cargada de rabia e indignación, su voz se torna en ellos un instrumento de expresión contundente y directo. Una eficaz herramienta para taladrar, con la acostumbrada insolencia crítica de su mirada, el silencio cómplice y la espectacularización gratuita que enmascaran, en igual medida, las agresiones de que es objeto el cuerpo femenino.

Violaciones, torturas y muerte pueblan estos escritos que destilan ira, hastío y un sentimiento de saciedad que provoca, tal como comenta la artista en algunas entrevistas, su abandono del país durante los dos años en que se exilia a la República Dominicana, como ella misma subraya, para “*poner mar por medio*” ante tanto horror. Probablemente esa es la razón por la que no encontramos en estos textos la sobriedad que impone el silencio que acompaña sus intervenciones corporales. Con frecuencia, además, y siguiendo una práctica común entre sus predecesoras, son sucesos reales aparecidos en la prensa o acontecimientos de su entorno más cercano los que alimentan esas historias en que Galindo deja constancia de una barbarie que no, por cotidiana, puede asumirse con resignación.

Cargados de estridencias visuales, de desgarró emocional y de excesos gestuales que se atenúan solamente en contadas ocasiones, los relatos nos trasladan, sin mediación alguna, a los registros más opacos de la urbe guatemalteca y a las capas más recónditas del ser humano. En algunos momentos la narración adquiere la visualidad y el ritmo de la sintaxis fílmica, como ocurre en *Perra*, mientras que en otros la construcción ficcional se sumerge en la cita y la referencia, haciendo gala de la asunción consciente de aquel entramado creativo de cuyas raíces brota su obra. Este es el caso de una de sus primeras propuestas en prosa, una pieza breve, escrita en el año 1998, donde glosa, con acusada literalidad, un célebre óleo sobre metal pintado por Frida Kahlo sesenta y tres años antes.

*Cría cuervos*⁷² es el título de este cuento que apoya su trama en la ya comentada placa “*Unos cuantos piquetitos*”, realizada por la pintora mejicana en 1935. Con un tono general de negro cinismo, la historia cierra narrativamente la secuencia de violencia machista recogida en la pintura. Su arranque nos sitúa ante un escenario similar: un crimen “pasional” en una relación de pareja. Pero la versión de Galindo incorpora un nuevo protagonista. Las aves, de cuyos picos Kahlo suspende la cartela explicativa del exvoto, son sustituidas aquí por un cuervo al que el vacilante feminicida atribuye el asesinato cuando la policía acude al domicilio.

Tras un sarcástico juego de equívocos, los gendarmes admiten como picotazos las múltiples cuchilladas que horadan el cuerpo de la víctima, sin poner en duda, en ningún momento, las grotescas aseveraciones del manifiesto culpable. De forma inmediata, el pájaro homicida es arrestado, interrogado e ingresado en prisión. Pero la posible comicidad de la parodia que orquesta la artista guatemalteca se diluye radicalmente con la prosecución del relato. El cuervo, fiel a su naturaleza, tras devorar los ojos de su compañero de celda, huye y vacía, una a una, las cuencas oculares de todos los habitantes de la ciudad. Solo el asesino se libra de la ceguera. De él, prefiere el cuervo los testículos, que reserva para el final, como último manjar del siniestro festín.

La crítica social más despiadada se mezcla en esta fábula con un peculiar humor negro que permite a la autora abordar una problemática como el feminicidio desde una cierta distancia. Llama la atención el tono jocoso desde el que se plantea el texto, un registro poco habitual en Galindo y aún más insual en el acercamiento a un tema como las agresiones contra las mujeres. La clave empleada resulta, sin embargo, muy efectiva. En su brevedad, la narración contiene una gran riqueza de elementos, algunos de

⁷² GALINDO, Regina José, *Cría cuervos*, 1998. Relato breve recogido en www.literaturaguatemalteca.org/rjgalindo1.htm, consultado en mayo de 2013. *Cría Cuervos* es también el título de una de las más prestigiosas filmaciones de Carlos Saura, reconocido con el *Premio Especial del Jurado* en Cannes (1976) por la escritura y dirección de esta icónica película.

ellos explorados con posterioridad en otras obras, *Sin título (hasta ver)* (2002).⁷³

Pero más allá de la evidente denuncia sobre la desigual condición de mujeres y hombres y la consiguiente invisibilidad de la violencia de género que esto acarrea, el texto inserta una interesante reflexión sobre la responsabilidad social y el poder de la mirada, por no hablar de las posibles derivaciones de carácter freudiano que se podrían establecer a partir del escabroso tropo final entre los órganos visuales y los genitales masculinos. Concebido como un homenaje de Regina José a su predecesora mejicana, el cuento se convierte en un claro testimonio de la relevancia de las líneas de filiación genealógica en la producción de referentes creativos para las nuevas generaciones de mujeres artistas.

Este mismo tema de la violencia en las relaciones heterosexuales de pareja protagoniza *EL DOLOR EN UN PAÑUELO*, un poema ubicado en la frontera que deslinda la actividad literaria de la artista de su trayectoria performativa. Escrita en 1999, la composición se prolonga en la que será la primera elaboración corporal de la autora. Con el mismo título y similar temática, la pieza de acción amplifica los contenidos de la construcción escrita y modula su proyección formal en un ejercicio de síntesis y condensación conceptual que se convierte en rasgo distintivo de sus futuras propuestas.

Vestigios de las raíces literarias de su obra habitan esos montajes iniciales, donde cuerpo y escritura, silencio y palabra, se entremezclan con acusada intensidad. La textualidad verbal y la corporal se conjugan en ellos de forma fructífera dando lugar a simbiosis y paralelismos que incrementan la potencia comunicativa de las producciones. De esta forma, como en el poema homónimo, la *performance* inaugural convierte la sobredimensionada violencia de género que desangra la capital guatemalteca en el foco de prospección elegido. Este espinoso ámbito queda acotado, sin embargo, en el

⁷³ Foto 20, p. 235. Disponible en <https://www.utep.edu/rubin/exhibitions/past/battleground.html>

texto escrito dentro de los opresivos límites que definen el universo doméstico.

La fuerza discursiva de la realización corporal, dominada por el silencioso deslizamiento de imágenes de prensa sobre el cuerpo desnudo de la artista, acrecienta la fuerza expresiva del correlato verbal que la precede. Pero ello no impide, que la breve pieza de prosa poética no consiga provocar un impacto emocional equiparable. En sus estrofas, Galindo centra la atención en ese reducto de privacidad, escamoteado a las miradas ajenas, sobre el que se cimientan las tradicionales relaciones de pareja. Allí describe, con una visualidad avasalladora, el círculo de violencia “familiar” en el que quedan atrapadas tantas mujeres.

“EL DOLOR EN UN PAÑUELO

PIEL MAGULLADA, MIRADA ACUOSA, MAR.

CÍRCULOS AZULES, TORNASOL, LABIO REVEN

TADO. LAS BABAS SE CHORREAN, SE MEZCLAN

CON LAS GOTAS DE PLASMA. (...)

(Ávila, 2004:289)

A lo largo de sus escasas veintitrés líneas, el relato secuencia una historia de vida marcada por la resignación y el dolor, una historia tan común como anónima que la autora condensa de forma prodigiosa. La vivencia y el cuerpo se funden en el texto para enfatizar un proceso, castrante y alienador, cuya proyección se abisma en un tiempo que, como transmiten los versos, parece no tener ni principio ni fin: “(...) *PUTA, HIJA DE PUTA, MADRE DE PUTA. HE/RENCIA. ‘ACEPTO’ (...)*”.

El cúmulo de agresiones que recorre las líneas del poema se anuda, con sorprendente naturalidad, en la intimidad de lo cotidiano. Las cadenas de imágenes refuerzan el poder evocativo de los vocablos, intensificados por la

seca ligazón con que van engranándose los eslabones, “(...) *LÁGRIMAS, CEBOLLA, GRASA EN EL PELO. (...)*”. En ese reino del “hogar”, el poder patriarcal, envuelto en la opacidad de lo privado, exhibe su soberanía y su arbitrio, un dominio que se consume a través de la destrucción repetida y constante del cuerpo femenino.

La pauta de actuación que preside la violencia se refleja, como en un espejo, en el pulso rítmico impuesto a la versificación. De tal forma que la cadencia marcada por la acentuación del fraseo replica los atropellos descritos en el texto, en una suerte de efecto mimético de gran efectividad. Desplegándose a golpes, la narración discurre de forma fracturada, articulada en frases cortas e hirientes que prescinden intencionadamente de todo tipo de transiciones y conectores verbales.

Amplificada por el uso de la mayúscula, que confiere a la palabra la cualidad del grito, la textualización expone una domesticidad envilecedora y degradante que se perpetúa a sí misma con la legitimidad que hace de la reiteración costumbre: “(...) *PUÑO AMENAZADOR, RUEGOS, PORTA-/ SO. SILENCIO. (...)*”. Los sustantivos, como el relato, se engarzan a borbotones, acotados por una adjetivación abrupta que acentúa la incomprensible enajenación de la víctima, impotente ante su “normalizado” proceso de destrucción: “*PIEL MAGULLADA (...)* / *(...) LABIO REVENTADO (...)* / *(...) VAGINA SECA, EXPUESTA/, (...)* *CEREBRO DOR-/ MIDO (...)*”.

Las fórmulas impersonales: “(...) *LAS BABAS SE CHORREAN, SE MEZCLAN/ CON LAS GOTAS DE PLASMA (...)*” se funden con las imprecaciones directas: “*LA BOCA CERRADA. SI/ LA ABRES TE BOTO LOS DIENTES (...)*”, mientras el fraseo, seco y cortante, imprime a la pieza un ritmo ágil y un notable efecto de visualidad. En su escueto recorrido, el poema atraviesa cada uno de los nudos del entramado vivencial que, con la regularidad de un patrón fijo, se repiten de manera recurrente: “(...) *HUEVOS, DE-/ MASIADO CALIENTES, UNA CUALQUIERA, DE-/ MASIADO FRÍOS, ABANDONO*”.

Pero, tras el atropellado carrusel de humillaciones y penuria, la secuencia violenta se cierra con una conclusión desalentadora: “(...) LLEGA LA NOCHE, SE ESCU- / CHAN PASOS, LA PUERTA SE ABRE, RECONCI- / LIACIÓN. EL VIENTRE VACÍO SE LLENA (...)”. Y, en un último apéndice, los dos versos finales del poema certifican la sólida consistencia del círculo de subyugación y control que preside la violencia de género en el que la genérica protagonista de esta crónica permanece cautiva: “NUEVE MESES. SE ROMPE LA FUENTE, GRITOS/ SILENCIOSOS... NACE UN OBSERVADOR MÁS”.

Con una distancia de casi diez años, la circularidad letal en la se enquistan las relaciones violentas vuelve a aparecer en un cuento breve, *En sus manos* (Galindo, 2008), en el que la artista se acerca a la cuestión desde una perspectiva diferente. Quizá por el tiempo transcurrido o por el cambio en el potencial receptor a quien va dirigida la obra, la agresividad punzante de los primeros escritos deja paso a una narración mucho más sosegada y tranquila, pero no por ello menos inquietante. Publicado en el año 2008, el texto se integra en una cuidada selección de relatos editados en España. Treinta y cinco autoras y autores, noveles y consagrados, españoles y latinoamericanos, se dan cita en el volumen en una amalgama de historias dispares unificadas por la lengua y la veraz ficcionalización de pequeños retazos de vida.

En la pieza de Galindo, la violencia de género que tematiza el texto se agazapa bajo los pliegues de la historia. En la superficie, solo la inextinguible reverberación de sus efectos y las huellas indelebles en el cuerpo de la víctima dejan patente su presencia, que nadie ignora, pero nadie nombra. La estructura constructiva sustituye, en esta ocasión, la crónica por el soliloquio. Desaparecen, pues, los golpes, los gritos, el dolor y las lágrimas para dejar paso a un pausado monólogo interior que nos permite adentrarnos en el pensamiento de la protagonista, sentir sus vivencias y ver a través de sus ojos. Regina José ahonda, así, en la compleja problemática del maltrato, producto de una relación tóxica que adormece la conciencia de quien la sufre

y que, desde fuera, es difícil entender con el recurso exclusivo de la lógica y la razón.

El cuento principia con una inexplicable sensación de asfixia que la voz narradora no acierta a identificar. El ahogo aparece tras la noche, pegado a la somnolencia del amanecer, y con una fuerza conminatoria: “*Entonces me preocupé, ese tren sonando en mis pulmones*”. Descartadas las causas más probables, en una deriva mental que lleva del asma a la marihuana, la respuesta acaba emergiendo del espejo. La imagen alojada en él devuelve al personaje femenino una sorpresa estremecedora: “*El escaso hilo de aire terminó de cortárseme cuando vi mi reflejo*”. La línea púrpura, que sus ojos distinguen con claridad incrustada en su piel, le revela una verdad que, pese a reconocer sin titubeos, es, sin embargo, incapaz de asumir: “*Me acerqué aún más y descubrí que era la marca de dos manos apretándome el cuello*”.

La evidencia, que su mente no admite, no le hace modificar el rumbo de su vida. Maquillaje enmascarador y falsas disculpas para justificar ausencias laborales son las únicas acciones que está dispuesta a emprender. En su ceguera, llega incluso a buscar ayuda médica para encontrar alivio a su dolencia, aunque tampoco la ciencia, pese a identificar el mal que la aqueja, se arriesga en la diagnosis: “*Al llegar mi turno me chequeo por completo y no pudo esconder la pena que sintió al descubrir las marcas de mi cuello (...) Me recetó un sinfín de nuevos medicamentos y me mandó a casa*”. Amparada por el silencio, la desazón persiste y si por el día el invisible dogal no parece entorpecer su trasiego cotidiano, por la noche retornan la ansiedad y el miedo: “*Siempre, al caer la noche, regresaba esa angustia por el no respiro (...) esas líneas alrededor de mi cuello*”.

Cada una de las frases del texto, como cada bocanada de aire para quien las pronuncia, está impregnada de esa violencia socialmente legitimada que, como en el relato, reclama de las mujeres silencio y sumisión. Innombrada e innombrable, su asfixiante opresión filtra el discurso mental de la protagonista de forma indirecta y ensordecida, escamoteando del área de luz la contundencia brutal de sus manifestaciones. La visualidad inequívoca

de lo descriptivo cede, así, ante la capacidad de sugerencia de la elipsis y la metáfora, y el distanciamiento implícito en el uso de la tercera persona se diluye ante la intensa proximidad del diálogo subjetivo que articula el escrito. El recurso sutil, pero efectivo, nos acerca al abismo vital en el que quedan varadas las víctimas de maltrato, así como a la incomprensible mascarada cotidiana en la que acomodan sus dislocadas vidas.

Consciente de la multiplicidad de planos que laminan este tipo de violencia, la autora prefiere, en esta ocasión, explorar los complejos laberintos individuales sobre los que se sustenta antes que subrayar la dicotómica oposición que contrapone al agresor y a su víctima. Aisladas y, a menudo, incapaces de redefinir una realidad que han interiorizado desde la infancia, muchas de estas mujeres asumen, sin cuestionarlas, relaciones emocionales erigidas sobre el axioma de la inferioridad y la subordinación. La ideología patriarcal, firmemente integrada en los procesos de socialización, *normaliza* así relaciones de poder que la percepción social también admite como naturales e inmutables. No es extraño, pues, que, ante la fuerte coacción estructural en que desarrollan su vida, la violencia coagule como un elemento más de un comportamiento libremente elegido e incluso deseado.

En esa clave, se hacen legibles algunos de los párrafos más provocativos del texto en donde la autora nos permite vislumbrar la velada figura del agresor. Detrás de la sinécdoque con que Galindo introduce la presencia masculina, adivinamos al hombre dominador y posesivo que marca con sus golpes el cuerpo femenino del que se presume dueño. Pero el tropo, inequívoco en su significado, queda flotando en un territorio ambiguo cargado de contradicciones. Así, la vida estrangulada que dibuja el relato roza la esquizofrenia cuando la mujer evoca mentalmente las fantasías que pueblan sus sueños. Las manos brutales que cortan su respiración y encadenan su existencia son para ella, sin embargo, poderosamente atrayentes: *“Dos manos grandes, fuertes. Manos que dan ganas de tocar. Manos que dan ganas de que nos toquen (...). Manos sexis, manos que despiertan el deseo”*.

La *Ley del padre*, pegada a su piel, se impone en el discurso interior de la protagonista, legitimando un sistema de actitudes y valores que le impiden romper las ataduras que ella misma ha contribuido a forjar. La ambivalencia de la situación se resume en el título de la obra: *En sus manos*. El locativo, suficientemente preciso, da sobrada cuenta del poder que puede ejercerse a través de la violencia patriarcal. Pero el esquema de relaciones que la sustenta, como toda construcción social, es transformable y un cambio en la percepción de los lugares ocupados puede abrir alternativas allí donde la elección estaba ausente. Lejos de ser víctimas pasivas, las mujeres objeto de violencia tienen “en sus manos”, como sugiere también el título del texto, la posibilidad de romper los amarres de su dependencia para dejar atrás daños y humillaciones y volver a recobrar el control de sus vidas.

Ese empoderamiento individual, que mueve a la acción y permite subvertir las reglas establecidas, es realmente efectivo cuando va acompañado de un proceso de reflexión compartida. Es en esa reconsideración colectiva en donde el grupo de identificación define, más allá de lo dispuesto por la tradición y la costumbre, lo que considera injusto y, por tanto, necesario objeto de cambio. En esa dirección, articula Galindo el conjunto de sus propuestas que reclaman una redefinición conceptual capaz de conformar significados nuevos para hechos que, como la violencia de género, resultan lamentablemente demasiado viejos.

Quebrar un ordenamiento normativo tan férreamente incrustado en el tejido social como la ley patriarcal requiere, pues, generar marcos⁷⁴ de referencia que deslegitimen el sistema de códigos de relación social existente. La necesidad de disponer de paradigmas comúnmente aceptados, que

⁷⁴ El concepto de “marco” es configurado por Goffman, en los años 70, en relación con el análisis sociológico de los procesos de interacción social (GOFFMAN, Erving, *Frame analysis: an essay of the organization of experience*, New York, Harper & Row, 1974). Procedente de la sociología, la noción de “marco” o “enquadre” (*frame*) alude al conjunto de esquemas mentales compartidos que permiten captar y entender la realidad. Su influencia ha sido determinante, entre otros, en el campo de la teoría de género. En relación con las políticas y construcciones teóricas feministas, se puede consultar DE MIGUEL, Ana, “El movimiento feminista y la construcción de marcos de interpretación. El caso de la violencia contra las mujeres”, *Revista Internacional de Sociología*, Tercera Época, vol 61, nº 35, mayo-agosto, 2003, pp. 127-150.

orienten la percepción y la interpretación de la realidad, se hace aún más acuciante en un contexto social tan complejo y cambiante como el del actual mundo globalizado. En él, la violencia secular dirigida contra las mujeres adopta nuevas formulaciones que, sumándose a las ya existentes, dibujan ámbitos de expresión inéditos, una circunstancia que la mirada crítica de la artista no podía de ningún modo ignorar.

Junto a las tradicionales agresiones de género, ligadas a los vínculos de pareja y a las falsas fronteras erigidas por la privacidad, surgen otras en las que intervienen variables diferenciales que hacen imprescindible pensar este tipo de violencia más allá del ámbito de lo doméstico. Entre esos nuevos escenarios, que complejizan y diversifican la problemática, ninguno tan específico dentro del área centroamericana como el relacionado con el incontrolable mundo de las maras. Hacia él, proyectan su foco prospectivo los textos de Galindo en más de una ocasión, trasladando al papel la despiada crueldad con que los grupos de pandilleros violentan los cuerpos femeninos en Guatemala.

En este territorio, una de las construcciones más estremecedoras es el poema *Perra*, en donde la escritura de Regina José alcanza uno de sus más altos grados de intensidad dramática. La autora fabula en este texto un acontecimiento que ya se había convertido en el punto de partida de una *performance* que, con el mismo título, presenta, en el año 2005, en la *Galería Prometeo* de Milán. En la gestación del proyecto, se halla una fotografía de la prensa local en la que podía verse el cadáver de una mujer con la palabra “perra”, escrita a cuchillo, sobre la superficie de su piel. La coincidencia de varios hallazgos similares en distintos puntos de la ciudad, en un lapso de tiempo muy breve, acaba por convertirse en el origen, primero de la propuesta performativa, y, un año después, de la reconstrucción ficcional, en un relato de uno de los muchos feminicidios registrados en la capital guatemalteca.

Como ya había ocurrido en sus elaboraciones iniciales, los dos medios expresivos utilizados por la artista, la palabra y la corporalidad, vuelven a interseccionar en esta pieza de forma complementaria, aunque esta vez, en

consonancia con la evolución sufrida en su actividad creativa, el cuerpo precede al texto escrito. Como en una de sus primeras obras de acción, *El dolor en un pañuelo*,⁷⁵ la narración y la *performance* comparten denominación y territorio reflexivo. E incluso, en un intento de aproximar sus lenguajes, amplifican sus yuxtaposiciones, de forma que las fronteras que separan el registro verbal y el accionismo corporal se tornan difusas.

Desde esa pauta, la palabra invade el cuerpo, marcándolo con sus grafías, y la fisicidad de lo carnal se expande, excesiva, por entre las líneas de la construcción escrita agudizando la concreción corpórea del relato. “*De todo lo que se escribe solo me interesa aquello que se escribe con la propia sangre*” (Silvestri, 2008), había asegurado la artista en una de sus declaraciones para remarcar la radicalidad de su compromiso personal con la obra. La afirmación, desmesuradamente taxativa, cristaliza, sin embargo, en esta *performance* con una literalidad sobrecogedora. Fiel a su aserto, Galindo labra sobre su propia piel el insultante vocablo que da nombre a la pieza, con un cuchillo como pluma y su cuerpo, metáfora del cuerpo de tantas mujeres masacradas, como plano de escritura.

De forma equiparable, la fuerza avasalladora de la corporalidad se vierte sobre los párrafos del poema, que no escatima transparencia en la fisicidad visual de sus imágenes. Y en ese trasvase, los códigos naturalistas y el verismo del lenguaje se sobreponen a la dimensión simbólica y al minimalismo conceptual de la proposición performativa. Sin filtros retóricos que atenúen su crudeza y con una sorprendente capacidad de condensación, el texto registra la agónica tortura y violación de una mujer a manos de una banda de jóvenes. La secuencia, que la artista describe con una pormenorización exacerbada, no retrata un hecho aislado, sino una realidad ordinaria y recurrente que ha convertido al país en uno de los lugares más peligrosos del mundo para las mujeres.

⁷⁵ Análisis pormenorizado de la obra en p. 323.

Uno de los elementos que contribuye a esclarecer esta realidad es el complejo fenómeno de las bandas juveniles que, sin ser un componente totalmente nuevo en la región, adquiere, en las dos últimas décadas del siglo XX., un carácter diferencial. Es entonces cuando la confluencia de una serie de factores, como la experiencia del conflicto armado y su posterior resolución política, acaban por encastrar las primitivas pandillas territoriales en las complejas estructuras delictivas del crimen organizado. La persistencia de los graves desequilibrios sociales previos al enfrentamiento, la secular misoginia del país y la demostrada incapacidad de la nueva democracia para hacer cumplir la ley son, por otro lado, algunos de los condicionantes que explican los aspectos más extremos del brutal comportamiento de estas tribus urbanas, especialmente en relación a las mujeres.

En sus redes de criminalidad, encuentran su medio de vida y su ubicación social miles de jóvenes que extienden a su alrededor un destino de muerte que también ellos llevan, literalmente, tatuado en la piel. Integradas principalmente por hombres y con el léxico de la violencia como único medio de interlocución, las *clicas* guatemaltecas reproducen en sus estructuras organizativas los mismos esquemas de poder patriarcal presentes en el entramado social. Como en él, el sexismo determina los juicios descalificadores sobre las mujeres que los mareros reformulan en sus actuaciones cotidianas con la peculiar sintaxis de su violenta gramática relacional. La preeminencia masculina se expresa, así, a través de una violencia indiscriminada que se materializa, con exacerbada desmesura, en las múltiples agresiones de género de las zonas marginales de las áreas urbanas.

Objetualizadas y estigmatizadas, las víctimas femeninas, elegidas al azar, son objeto de brutales asaltos grupales. En esos indiscriminados ataques, los agresores miden su hombría y ponen a prueba su virilidad mediante la posesión y el control de los cuerpos femeninos. Y sobre ellos, ejercen un desproporcionado ensañamiento que hace retornar a la memoria colectiva las huellas de los cruentos episodios genocidas vividos durante el proceso bélico. Los cuerpos de las mujeres se convierten, así, en un territorio

simbólico en el que cristalizan las desiguales relaciones de poder que rigen el ordenamiento social y en el que estos crímenes de género se insertan como un eslabón más en un inagotable *continuum* de violencia.

Sin que medie ningún vínculo relacional con la víctima que justifique funcionalmente sus acciones, los victimarios precisan, como expresa la contundente progresión narrativa del relato, denigrar, marcar, mutilar y fragmentar el cuerpo femenino para reafirmar las señas identitarias de su masculinidad. La ausencia de conexión con las implicadas y la recurrencia formal de las pautas de actuación que enmarcan los sucesos constituyen los elementos más llamativos de estos feminicidios que, en la reiteración mimética de sus patrones de ejecución, reflejan modelos aprendidos de comportamiento social. Sobre este guion, ensambla Galindo su recreación literaria, tan opresivamente asfixiante como la aterradora realidad que intenta mostrar.

Fiel a sus fuentes, el texto reconstruye, con dolorosa minuciosidad, los momentos finales de una brutal agresión en la que un grupo de adolescentes violan y martirizan, hasta la muerte, a una mujer. La crónica del suceso, tan sucinta como demoledora, queda contenida en una suerte de estructura circular que principia y termina en la mente de la protagonista. Conducidos por la voz impersonal que encauza la crónica, asistimos a la deriva de su pensamiento que, entumecido y confuso, intenta encontrar una explicación que dé algún sentido a los hechos vividos. Y así, en uno de esos giros excesivos tan propios a la artista, la narración disuelve en la extraviada percepción de la víctima los límites que separan el placer del tormento.

El esperpéntico tropo sirve a la autora para agudizar la desmesura que domina la descripción y para enfatizar los demenciales mecanismos que subyacen a la violencia patriarcal.

“Sentía como la vista se le nublaba en medio de un gemido que le salía desde el fondo de las entrañas. Era un orgasmo, del que tantas

y tantas veces había oído hablar. El que tantas y tantas veces había buscado de diversas formas.

(...)

La bolsa de nylon que le cubría el rostro, ahora con una extraña sonrisa, se le terminó de pegar a la piel, la fuerza que la sostenía en cuatro patas, dejó de correrle por los músculos. Ya no sentía nada, ni ardor en la pierna navajeadada, ni dolor en la mano sin dedos, ni miedo, ni odio, ni impotencia, solo una corriente de paz y ganas de no abrir los ojos nunca más.

(...)

La caja fue depositada de madrugada en una calle de la zona 3. Las orejas se las guardaron ellos de recuerdo. El resto del cuerpo, el tórax, la cabeza, los brazos, la otra pierna, fueron cortados luego, metidos como fuera en bolsas negras Kanguro y depositas sin orden en diferentes puntos de la ciudad.

-Este tiene que ser un orgasmo se decía ella para si misma, del que tanto me habían hablado, el que tanto había esperado.”

(Galindo, 2006)

En ese erizado territorio de violencia que describe el poema, la crueldad vertida sobre el cuerpo femenino es tan extrema que la conciencia de muerte deviene para quien la sufre fantasía de orgasmo. Morir como placer supremo cuando el dolor de seguir viviendo rebasa todos los límites soportables. Encapsulado en este cambalache macabro, la exposición de los hechos se torna especialmente agresiva y turbadora. Las fórmulas descriptivas se alternan con los diálogos directos en los que la artista abre paso a la jerga codificada del argot pandillero que, en un irreverente tono de chanza, nos acerca al ritual de sufrimiento y muerte con el que se rubrican en Guatemala las agresiones sexuales.

V. PERFORMANCE Y ARTE DE ACCIÓN

De la elocuencia de la palabra a la contundencia del cuerpo

A pesar de que la obra de Regina Galindo resulta inseparable de su *corpus* poético, a partir de 1999 el trabajo corporal se erige como su principal medio de expresión. Convertido en el instrumento básico de su producción, el lenguaje físico, que se materializa en lo corpóreo, sustituye al lenguaje verbal, que se proyecta en la palabra escrita. La acerada locuacidad de sus versos se transforma en agresiva interpelación y todo el ser de la artista, no solo su voz, queda comprometido en las futuras acciones. Pero la ausencia de vocablos, lejos de mermar la potencia del discurso, intensifica su capacidad de resonancia y la consistencia y tangibilidad de las realizaciones corporales confieren a las propuestas un componente vivencial del que el espectador difícilmente puede sustraerse.

Con estas nuevas herramientas, Galindo emprende un largo recorrido en el que su piel, transformada en superficie escritural, es el lienzo del que se sirve para inscribir sus denuncias y materializar sus indagaciones. En ese periplo, un único sustantivo, susceptible de las más diversas adjetivaciones, marca la pauta direccional de sus construcciones. La violencia, como recurso y manifestación de poder, se convierte en el núcleo generador de un amplio abanico de proyectos en los que, con frecuencia, constituye no solamente la materia de reflexión creativa, sino también el canal de expresión del que se sirve la artista para dar forma a sus propuestas.

Toda la producción que realiza entre 1999 y 2013 se teje a partir de esta hebra central, configurando un entramado complejo y polícromo para cuya confección no se desprecia ningún hilo. La pluralidad de manifestaciones en que puede traducirse el ejercicio de la violencia, desde sus concreciones más evidentes y explícitas hasta las más opacas y sutiles, nutre las investigaciones artísticas de esta autora guatemalteca que convierte a las víctimas en las protagonistas principales de sus realizaciones. A partir de su cuerpo, políticamente incorrecto, Regina José resignifica situaciones y nos

enfrenta con el desarrollo de las culturas de violencia desde una corporalidad que se revela como el espacio de sedimentación del poder.

Dos obras situadas en los extremos del arco cronológico establecido, *Piel* y *Piedra*, dibujan con singular intensidad la potencia expresiva del lenguaje corporal que ella transforma en sujeto, objeto y medio de comunicación. La centralidad de este componente, constituido en material artístico básico y herramienta lingüística primordial, adquiere en estas dos construcciones una subrayada consistencia en la que el instrumento de acción y creación artística resulta singularmente recortado. Desde registros opuestos, pero al mismo tiempo complementarios, ambas piezas conjugan, en contrastados planos de expresión, la extremada fragilidad y la extraordinaria capacidad de resistencia que el ser humano es capaz de conciliar.

Piel (2001),⁷⁶ la primera de ellas, es una de sus realizaciones más tempranas y el punto de arranque de una fructífera proyección internacional. Con esta obra, Galindo desembarca en el mundo europeo en una cita tan paradigmática como la *Bienal de Venecia* a donde acude, en el año 2001, invitada por Harald Szeemann. En ésta su 49ª edición, la artista presenta una llamativa *performance* en la que el lenguaje corporal sobre el que asienta su trabajo se muestra acentuadamente despojado. Convertido en recurso y mensaje, su cuerpo se erige en el exclusivo protagonista de la acción. Es el lugar donde todo acontece, sin que por ello ocurra nada, el límite individual y a la vez el territorio de relaciones capaz de concitar en sí mismo emociones y pensamientos, en una suerte de escritura simbólica que no requiere otro soporte que la superficie de su piel.

Con una exacerbada economía de medios, la artista plasma en esta pieza aquella contradictoria premisa según la cual no es el ejercicio de adicionar, sino el de sustraer el que potencia la intensidad expresiva. Y acogiendo a esta paradójica máxima, Galindo, como ella misma subraya de forma expresa, cincela su proyecto sobre la desposesión más absoluta, multiplicando, pese a todo, la función significante de su anatomía.

⁷⁶ Foto 10, p. 186. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=yEsOZMdw0Q>

*En mi cuerpo encuentro el silencio y las palabras, lo que
quiero decir y lo que quiero callar.*

Mi cuerpo es mi discurso.

Es mi posición política ante el mundo (...)

(The Creative Time Summit, 2010)⁷⁷

Desde esa corporalidad, enfáticamente desguarnecida, subrayando su fragilidad e indefensión y exponiéndola a la mirada pública, la artista genera una obra de tintes intimistas, pero también imprecativa y cuestionadora.

La *performance* principia en las instalaciones del *Arsenal de Venecia* donde la autora, ubicada en una zona exterior, procede a rasurar públicamente todo su vello corporal. Ante un pequeño espejo circular y con una provisión elemental de utensilios de peluquería, Galindo se rapa el pelo y, de forma minuciosa y pausada, se va desprendiendo de su ropa al mismo tiempo que borra de su anatomía todo rastro de pilosidad. Una vez concluida la tarea camina entre la gente, recorriendo las calles de la ciudad, hasta llegar a su hotel en el centro de la urbe. La intervención queda documentada a través de fotografías y una edición videográfica de catorce minutos y cuarenta y seis segundos de duración.

Doblemente desnuda, la connotada figura de la *performer*, deambulando descalza por las avenidas venecianas, introduce una violenta brecha de ruptura con el entorno. Su breve silueta de mujer indígena contrasta bruscamente con la de los viandantes, ante quienes exhibe su voluntaria indefensión. Física y metafóricamente desprotegida, su despoblada superficie epidérmica proclama su vulnerabilidad. El aislamiento, la incomunicación y la soledad del ser humano se dibujan en esta desangelada imagen en la que su figura se muestra revestida exclusivamente, como el

⁷⁷ Extracto del texto leído en la cumbre anual de *Creative Time Summit*. *The Creative Summit* es una plataforma itinerante que, desde 2009, reúne a artistas y activistas comprometidos con las problemáticas de la contemporaneidad. Su objetivo es elaborar estrategias para el cambio social en contextos locales y globales.

propio título de la obra indica, con la capa laminar de su piel, esa fina y frágil película protectora que marca la frontera y la conexión con el mundo.



Figura 8. Foto 10. REGINA JOSÉ GALINDO. Piel. 2001. Vídeo: Aníbal López

No es infrecuente en la práctica creativa de Mesoamérica la representación de situaciones de extrañamiento e incomunicación. Diana de Solares (*El espejo*, 1998-2000), Irene Torrebiarte (*Vida a espaldas*, 1996) o Cecilia Paredes (*Nocturno*, 2009) construyen significativos ejemplos con esa clave, un código que volvemos a encontrar en posteriores realizaciones de Regina Galindo. Hay en la predilección por ese tipo de abordaje una compleja combinación de ingredientes que transfiere al lenguaje artístico los conflictivos vínculos sociales que rigen los países de origen de sus autoras. “*No por azar*”, como señala Tamara Bringas, “*las espinas aparecen como elemento casi obsesivo en el arte centroamericano*” (Díaz Bringas, 2002:53). La presencia insistente de componentes ambiguos que oscilan entre la defensa y la agresión son, como comenta esta investigadora, algunos de los procedimientos empleados que trasladan a la obra un sustrato vivencial presidido por la hostilidad y la amenaza.

Sorprende, sin embargo, en esta pieza la transparente rotundidad de su trazado que interpela directamente al espectador en un tono desafiante.

Fuera de su contexto y situada en uno de los escaparates artísticos más relevantes del mundo occidental, la artista plantea una propuesta profundamente crítica. Invirtiendo la literalidad de la representación, Galindo convierte el desamparo de su cuerpo, radicalmente despojado, en una poderosa metáfora en la que es inevitable no intuir una evidente alusión a los extremados desequilibrios que fundamentan la globalización postcolonial. Con el auxilio exclusivo de su anatomía, la autora subvierte los lugares comunes y desborda, por saturación, los tópicos sobre los que se sustentan las categorizaciones identitarias al uso.

Al subrayar enfáticamente los rasgos excéntricos que le son atribuidos, hace estallar, aproximándose a la parodia, la imagen especular en la que se niega a ser reconocida, tal como comenta la propia artista en una entrevista tras la presentación de la obra,

Básicamente lo que estaba intentando hacer era un reflejo de los miedos humanos... Estaba hablando sobre la desprotección mortal, con la visión que se tiene del Tercer Mundo... que es cómo nos ven de frágiles, de desprotegidos, de tímidos, ahí andando por el mundo... Era esa contradicción de afrontar el miedo, pero al mismo tiempo enfrentarlo (FluxNews, 2013).

De esta forma, el miedo al *otro*, que brota del distanciamiento y se apuntala en la ignorancia o en el prejuicio, es glosado por la autora en una obra que acierta a condensar en el recurso corporal, reducido a mera presencia, toda su fuerza expresiva. El cuerpo, en último término, convertido en el principio y el fin último de la elaboración, pero el cuerpo en su acentuada vulnerabilidad, contemplado desde esa precariedad común a lo humano que, como nos explica Judith Butler, nace de la inesquivable dependencia que se deriva de su frágil fisicidad (Butler, 2009).⁷⁸Un adecuado punto de partida si tenemos en

⁷⁸ “Sin duda, debería de haber un reconocimiento de la precariedad como condición compartida de la vida humana (...) La precariedad implica vivir socialmente, es decir, el hecho de que nuestra vida está siempre, en cierto sentido, en manos de *otros*”, BUTLER, Judith, *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, Madrid, Paidós, 2009, p. 30.

cuenta la directriz curatorial de esta Bienal, que Szeeman cohesiona bajo la etiqueta “Plataforma de la Humanidad”.

Sin eludir las aspiraciones implícitas en tan ambiciosa premisa, pero encarándola desde su perspectiva diferencial de mujer latina, Regina José plantea en la *performance* un ejercicio de disolución del imaginario que obliga al espectador a confrontarse con esa “verdad desnuda” que ella expone en su piel. Convertida en espacio simbólico, su anatomía desafía las convenciones establecidas y explicita, sin necesidad de palabras, las desequilibradas relaciones de poder que subyacen a las clasificaciones humanas acríticamente asumidas, que siempre “*nos dicen más sobre la necesidad de categorizar los cuerpos que sobre los cuerpos mismos*” (Butler, 2011:47).

El ámbito de la producción y exhibición artística evidentemente no escapa a esas interesadas operaciones de ordenamiento y valoración, que ubican obras y artistas en escalones jerárquicamente diferenciados en función del lugar ocupado en el sistema productivo global. Solo hay que observar con cierta curiosidad las circunstancias que rodean cualquiera de estos grandes eventos internacionales para corroborarlo.⁷⁹ En ese sentido, esta pieza representa una primera reflexión crítica sobre los mecanismos de institucionalización artística, regulados por reglas no muy distintas de las que rigen las redes de circulación de intereses y capital. Un aspecto en el que Galindo profundiza años después en alguna de sus obras posteriores, *Falso León* (2011).⁸⁰

⁷⁹ Como muestra, las inexplicables dificultades vividas, durante esta 49ª *Bienal de Venecia*, por los artistas del *Pabellón de América Latina* no por casualidad instalado en Treviso, a veinticinco kilómetros de la ciudad. Como respuesta a un trato que consideraban indigno, los participantes transformaron el acto inaugural en una acción de protesta en la que, bajo la consigna “NO/EXISTIMOS”, dieron lectura a un manifiesto y realizaron una suelta de globos blancos y negros etiquetados con cada una de las dos palabras. El manifiesto puede leerse en, <http://universes-in-universe.de/car/venezia/bien49/latam/s-resolution.htm>, consultado en mayo de 2014.

⁸⁰ Foto 64, p. 443. Disponible en <https://www.reginajosegalindo.com/en/falso-leon-2/>

Consciente del lugar marginal que le es asignado en los grandes centros de legitimación del sistema artístico y de los códigos que lo rigen,⁸¹ la artista guatemalteca construye una *performance* compleja a pesar de su aparente simplicidad. Se diría que, con esta primera aproximación al escenario internacional, Galindo realiza un gesto simbólico en el que cristaliza un ilusorio deseo de inclusión, pero, tras esa aparente desubicación y desamparo que incisivamente ella acentúa, hay en la proposición una indudable reafirmación de la propia identidad, tanto individual como colectiva. Hay un ejercicio de empoderamiento que, sin más herramientas que el propio cuerpo, reclama un nuevo espacio de relaciones en el que poder accionar en pie de igualdad, “(...) *porque yo soy lo que soy y lo soy a pesar del físico*” (FluxNews, 2013).

Una fuerza similar, aunque engastada en un armazón sustancialmente diferente, emana de *Piedra* (2013),⁸² un proyecto presentado en la ciudad de São Paulo, en Brasil, en enero de 2013. En él, la recurrente metáfora utilizada por la artista para describir su lenguaje performativo, “(mi cuerpo) *al que definí mi lienzo, mi piedra (...)*” (The Creative Time Summit, 2010), adquiere simbólica literalidad.

Como en la obra anterior, vulnerabilidad y firmeza vuelven a entrelazarse estrechamente, amalgamadas en una pieza que ratifica la ductilidad significativa del recurso corporal. Convertido en elemento catalizador, el cuerpo de Regina José, en su inexcusable condición de mujer indígena, se transforma en esta propuesta en un alegórico espacio de confrontación. Pasa a ser un figurado territorio donde se reflejan las realidades políticas y geográficas de América Latina, uniformemente atravesada por su posición subsidiaria en el orden económico mundial.

⁸¹ “(...) *estoy interesada en insertarme en el primer mundo mediante la creación de un objeto económico. Así gano dinero y recibo algo de ustedes de la misma forma en que ustedes han obtenido algo de nosotros*”, declaraciones de Regina José Galindo, en CAROLIN, Clare, “Después de lo digital rematerializamos distancia y violencia en el trabajo de Regina Galindo”, en VV.AA., *REGINA JOSÉ GALINDO*, Milán, Silvana Editoriale, 2011, p. 47.

⁸² Foto 11, p. 192. Disponible en <https://www.reginajosegalindo.com/en/piedra-2/>

Mimetizado con el entorno, su organismo, fisonómicamente connotado, adopta la estática apariencia de la piedra, componiendo una imagen cuasi-escultórica de extraordinaria fuerza visual. De esta forma, a través de un efectivo ejercicio de metaforización y una eficaz concisión formal, la artista sitúa en el centro de la construcción el persistente expolio de los bienes naturales sufrido por el continente. La imagen creativa generada por Galindo subraya las letales consecuencias del extractivismo depredador sobre las poblaciones originarias al mismo tiempo que evoca, con su particular lenguaje poético, la ancestral ligazón de convivencia que estos pueblos mantienen con su medio natural.

Con el concurso de su corporalidad, femenina y maya, Regina José dibuja nuevas geografías, cartografías que se narran con el lenguaje del cuerpo y que se ubican más allá de las demarcaciones trazadas por las fronteras establecidas,

Guatemala es mi ubicación en el mapa, mi pertenencia a este mundo, mi geografía familiar, mi territorio.

(...)

Mi segunda geografía es mi cuerpo, diminuto por fuera. Un cuerpo que denota, designa. Cuerpo de mujer latina, cuerpo moldeable, esculpible, trabajable, al que definí mi lienzo, mi piedra.

En él se sucede, se cuenta, se plantea. En él transcurren las historias, se contiene la tragedia de muchos y se muestran las verdades humanas, esas que nos hacen distintos y, sin embargo, idénticos entre sí (...), (The Creative Time Summit, 2010).

Con esta poderosa y versátil herramienta, la polimórfica violencia que atraviesa las sociedades latinoamericanas se corporeiza, en clave de género, en la propuesta de la autora y se adjetiva, avalada por el imperativo

anatómico que la sustenta, con la opresiva penalización político-social reservada a la población subalterna.

Pobreza y marginalidad acompañan sistemáticamente a las mujeres pertenecientes a las etnias indígenas. Excluidas de los ámbitos de educación y promoción ciudadana y relegadas a los escalones más bajos de la estructura social, pesa sobre ellas una doble discriminación, la de género, derivada de su adscripción sexual, y la socioeconómica, heredada del proceso colonial y compartida con el resto de los miembros de su comunidad. Sobre este sustrato común, construye Galindo esta *performance*, con la que tiende un puente de inteligibilidad entre su realidad y la del país que la acoge.

Emulando la inalterable inmutabilidad de la roca, el cuerpo de la artista se torna imaginariamente piedra para, aproximándose a lo matérico, cincelar sobre la superficie corporal los efectos que provoca sobre la vida del continente el modelo de desarrollo tecno-económico del capitalismo globalizado. La memoria y el testimonio confluyen con la denuncia y la crítica política en esta realización que planifica para el 8ª *Encuentro Internacional del Instituto Hemisférico*. La acción, que tiene lugar en uno de los espacios abiertos de la Universidad de *São Paulo*, queda documentada a través de una grabación videográfica que registra su desarrollo.

Precedida por la expectación del público, Regina José entra en escena desnuda, con el cabello recogido en una trenza y el cuerpo completamente cubierto por una capa de carbón que ennegrece la superficie de su piel. Al llegar al centro de la calzada, se agacha sobre el empedrado y, doblando los brazos y las piernas, pliega su cuerpo y oculta en él su rostro. En esta incómoda y humillante posición, rodeada por un pequeño círculo de espectadores, permanece, pasiva e inmóvil, mientras el tiempo queda suspendido por el pesado silencio que la envuelve. Después de transcurridos unos minutos, la quietud de la secuencia se quiebra con la irrupción del primer colaborador.

El joven voluntario, situándose sobre el cuerpo femenino, indefenso e inerme, orina, literalmente, sobre él, en un inequívoco gesto de vejación y

desprecio. Su intervención encuentra replica en otros dos actores, un hombre y una mujer del público que, de forma espontánea, suman su participación a la inicialmente prevista en el diseño de la pieza. El líquido de la micción, vertido por cada uno de ellos, se derrama sobre el cabello y el cuerpo de la *performer*, resbalando por su piel sin acabar de diluir la cobertura mineral que la recubre. Finalmente, Galindo se incorpora y sale del escenario donde permanece, impreso sobre el empedrado, el rastro físico de los fluidos corporales involucrados en esta ritualizada agresión.



Figura 9. Foto 11. REGINA JOSÉ GALINDO. Piedra. 2013. Fotografía: Julio Pantoja y Marlene Ramírez-Cancio

Como nos explica la propia autora, el planteamiento de la obra parte, como es habitual en su producción, de un acontecimiento concreto, un retazo de realidad en que de alguna manera ella alcanza a reconocer vivencias y realidades propias. Para esta elaboración, el argumento de partida halla su origen en las extracciones mineras que, impulsadas por grandes empresas multinacionales, invaden bosques y selvas destruyendo la vida e hipotecando el futuro de sus pobladores. Este expolio, transversal a todos los países del área, es especialmente agresivo en el gigante brasileño que se destaca como el mayor exportador de minerales de Sudamérica, hierro fundamentalmente,

pero también de combustibles fósiles procedentes de las cuencas carboníferas del sudeste del país.

Con un prólogo histórico que se cuenta por siglos, los modelos de desarrollo de este espacio geopolítico aún mantienen activos, como evoca la obra, los viejos esquemas de intercambio internacional basados en la exportación de materias primas, una parcela donde la explotación de recursos naturales ha hecho de la extracción minera un dogma económico incuestionable. Defendidas tanto por los gobiernos neoliberales –bajo la consigna del desarrollismo- como por los progresistas - en cuanto herramienta para sufragar deudas y atraer divisas-, las estrategias políticas de crecimiento continúan alimentando la pervivencia de capital extranjero, que se proyecta sobre el medio físico con intervenciones sobredimensionadas, intensivas y depredadoras.⁸³

En este esquema global, las antiguas periferias del sistema quedan abocadas a protagonizar nuevas fórmulas de expropiación propiciadas por quienes, frente a la volatilidad e incertidumbres de los países exportadores, disponen de mayor capacidad para aprovechar las riquezas, ejercer los poderes monopólicos y coordinar las dinámicas de acumulación de capital. No se incluyen en esta balanza los potenciales beneficios para las comunidades locales, la defensa del acceso a los bienes colectivos o la consideración de los riesgos climáticos o ambientales ya que ninguno de ellos figura entre los insumos cuantificables. Parece innegable, pues, que, más allá de las retóricas justificadoras, los numerosos conflictos extractivistas que recorren América Latina se inscriben en las renovadas geografías de poder que articulan el escenario mundial.

Este reeditado ordenamiento intercontinental concierta y legitima, en el contexto del capitalismo monopolista, las relaciones entre agentes sociales y

⁸³ Sobre esta temática, aporta información muy clarificadora el *Observatorio de Conflictos Mineros en América Latina*. En <http://www.conflictosmineros.net/>, consultado en abril 2015. Puede ampliarse, con un análisis de concreción local, en VV.AA., *Minería, Territorio y Conflicto en Colombia*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2012, localizable en http://www.mamacoca.org/docs_de_base/Ambienta/Toro-Catalina_Mineria_territorio_y_conflicto_en-Colombia_noviembre2012.pdf, consultado en abril 2015.

actores económico-financieros. Sin obviar este marco de referencia, instaurado sobre las demarcaciones territoriales, ni la relevancia del espacio físico como base material y simbólica en la construcción de las estructuras sociales, la artista guatemalteca opta, sin embargo, por cristalizar su análisis en esa geografía unificadora e inmediata que determina la corporalidad. El cuerpo como lenguaje universalmente legible, como puente de conexión para detonar la empatía de los otros y generar esos códigos de comunicación compartidos que, parafraseando sus palabras, nos hacen distintos al mismo tiempo que iguales.

Desde ahí, la *performance* diseñada por Galindo confronta la presión del sector minero transnacional, que se expresa con exacerbada crueldad en los yacimientos de carbón del extremo sudoriental de Brasil. Allí se ubican las explotaciones, de titularidad canadiense, que emplean exclusivamente mano de obra infantil y femenina en los procesos de extracción. La precariedad de las condiciones laborales bajo las que trabajan y los altos niveles de toxicidad a que están expuestos merman drásticamente su esperanza de vida, que ronda los veinticinco años para ellas y apenas los diez para los menores. Una existencia penosa, empobrecida y breve, que deja en la piel el indeleble estigma que el tizado negro del carbón acaba incrustando en su epidermis.

La explotación y degradación del medio natural y la subordinación y opresión femenina confluyen, pues, en las denominadas *mujeres del carbón*. Sobre sus cuerpos, se materializa palpablemente un relato vital que trasciende su propia historia. Convertidas en menospreciadas piezas del engranaje de producción, estas asalariadas de la miseria se tornan invisibles para su sociedad y desechables para las colosales empresas mineras que las emplean (Castilhos y Castro, 2006). En ellas, cristaliza la violencia estructural contra las mujeres que la explotación económica perpetúa. Semejantes a la piedra, en el mineralizado ennegrecimiento de su piel y en la proverbial resistencia con que se enfrentan a la adversidad, estas trabajadoras precarizadas aúnan en su frágil condición vulnerabilidad y resiliencia.

La analogía entre lo humano y lo pétreo que establece la composición de Regina José no es un recurso comparativo ajeno a las comunidades originarias. De hecho, su presencia es especialmente relevante en la cultura maya. Se condensan en el símil tanto su compartida cosmovisión integradora como su pertinaz oposición colectiva a las agresiones externas.

*La piedra es un elemento fundamental para los pueblos de nuestra cultura... Esa piedra es nuestro corazón, nuestra cosmovisión y forma de ver el mundo. También representa la espiritualidad que es nuestra base, sin esa espiritualidad hubiera sido muy difícil sobrevivir hasta estos tiempos.*⁸⁴

Las palabras de Rosa Chávez confieren textualidad a la imagen que Galindo corporeiza en su *performance* y que aflora reiteradamente en los versos de la escritora. La propia Regina acompaña la documentación de este proyecto con un breve poema, escrito por ella, que traslada al lenguaje verbal lo que la obra de acción articula sin necesidad de palabras.

*“Soy una piedra
no siento los golpes
la humillación
las miradas lascivas
los cuerpos sobre el mío
el odio.
Soy una piedra
en mí
la historia del mundo.”*⁸⁵

⁸⁴ CHÁVEZ, Rosa, declaraciones realizadas con motivo de la presentación, en Venezuela, de su poemario *El corazón de la piedra* (2010). Puede encontrarse en [http://www.bibliotecayacucho.gob.ve/fba/index.php?id=21&tx_ttnews\[tt_news\]=1629&tx_ttnews\[ckPid\]=2&cHash=db4b0ae0c8](http://www.bibliotecayacucho.gob.ve/fba/index.php?id=21&tx_ttnews[tt_news]=1629&tx_ttnews[ckPid]=2&cHash=db4b0ae0c8), consultado en enero 2013. Rosa Chávez (1980) es una prestigiosa escritora y actriz guatemalteca, de etnia maya *k'iche-kaqchikel*, que ha colaborado con Regina Galindo en algunas de sus producciones.

⁸⁵ Web de la artista, en <http://www.reginajosegalindo.com/piedra/>.

Asumiendo en su organismo el callado sometimiento bajo el que esta población sobrevive, Regina Galindo esculpe sobre su piel la historicidad que marca los cuerpos colonizados de las mujeres de América Latina. Transformado en escultura humana, su cuerpo-piedra, femenino e indígena, deviene un poderoso catalizador. Objetualizado y vejado, como explícitamente subraya la pieza, el cuerpo de la artista, condensación simbólica de otros cuerpos, compendia en su organicidad singular la fuerza que emana directamente de la vida.

Es este un sustantivo, valioso en sí mismo, que los pueblos originarios conjugan en clave de comunidad y que, respecto al entorno, no llegan a concebir de forma segregada. De esta percepción comprensiva, dimanan el estoicismo pertinaz con que enfrentan adversidades y atropellos y la fortaleza inagotable que perpetúa su existencia. El mismo imperturbable posicionamiento, de ancestrales raíces, que la autora tan bien conoce por su Guatemala natal.

Firmemente anclada en el contexto de pertenencia, la planificación formal de *Piedra* tiene una resolución sintética a la vez que paradójica. Al envolver su desnudez en la tóxica cobertura mineral, la *performer* concita sobre su anatomía una contradictoria dualidad. El mismo componente material que está en el origen de la explotación laboral y envenena el organismo se transmuta, en la metáfora visual generada por la artista, en el recurso poético que troquela la figura femenina y expresa su resistencia. Convertida en una suerte de caparazón, la impermeable lámina de carbón que cubre su anatomía es al mismo tiempo el elemento que aísla y resguarda su piel, una cobertura mineral que la protege de las secreciones urinarias con que, tan gráficamente, parafrasea Galindo la violencia cotidiana sufrida por estas mujeres.

Descubrimos, en esta formulación, una significativa alteración de las sesgadas analogías que tradicionalmente vinculan femineidad y naturaleza, dos factores que quedan ligados en la obra con un nuevo sentido. Sometidos ambos a una misma objetivación cosificadora, se teje entre ellos una estrecha

trabazón que los aúna, en su férrea y callada oposición, frente a un sistema de sojuzgamiento económico que no es neutral en la cuestión de género. Es por ello que el trazado compositivo dibujado por la autora marca claramente dos dominios básicos de representación: un ámbito de fállica verticalidad, visiblemente masculinizado y activamente agresor, y un plano donde lo femenino, firmemente pegado a la tierra, se confunde pasivamente con la superficie pétreo que lo sustenta. Sobre este plano, quedan impresos el rastro del cuerpo y las huellas de la agresión.

La configuración que estructura la pieza replica formalmente la dicotómica articulación del pensamiento patriarcal, lo que no la convierte, sin embargo, como demuestra el desarrollo de la *performance* y explica la propia autora, en un texto cerrado.

En esta obra, Piedra, fue verdaderamente extraño porque yo tenía tres voluntarios hombres. Obviamente para mí es una pieza que tiene que ver con el género (...) El primer voluntario perfecto, el segundo voluntario es un tipo que paso como a masturbarse y no era parte de los voluntarios y la tercera tipa, que era una chica, tampoco. Pero así fue, así sucedió y tuvo su propia fuerza (Teoretica.2, 2014).

Abierto a la participación del público, el trabajo se completa con sus intervenciones que, en último término, determinan el ritmo de la acción y concluyen la propuesta predeterminada por la artista. Y esa participación, como Galindo y evidencia esta proposición, siempre puede resultar imprevisible y enriquecedora.

1. Primeras obras. La persistencia de lo verbal

Es seguramente esta intensa mimetización que la *performance Piedra* evidencia el elemento que más potencia expresiva aporta a las creaciones de

la artista. Obras que, como habrá oportunidad de comprobar, resultan profundamente enraizadas en lo concreto sin dejar por ello de trascender esa misma realidad en la que se originan. Este rasgo de compromiso con el contexto del que surge cada realización caracteriza a muchas otras creadoras latinoamericanas, pero en Regina José es una seña distintiva, de presencia determinante, sin la que ninguna de sus producciones llegaría a alcanzar sentido.

En la conformación de esta premisa, juega un papel primordial la evolución vivida por su lenguaje en los primeros años, un aspecto ya comentado que Galindo remarca con frecuencia. A pesar de iniciarse con la poesía, la literatura, para la que confiesa carecer de suficientes herramientas, es sustituida muy pronto por un trabajo creativo en el que su cuerpo se transforma en sujeto y objeto primordial de las elaboraciones artísticas. Como ella misma explica:

Hubo un momento en que me intereso ver mi cuerpo, la experiencia de verlo y la experiencia de participar, hacer más que actuar... La tarea de escribir en mi cuarto fue remplazada por el ejercicio de pensar y solucionar proyectos e ideas donde el cuerpo debía de ser la solución (De Gracia, 2008).



Figura 10. Foto 12. REGINA GALINDO. Lo voy a gritar al viento.1999. Fotografía: Marvin Olivares y Ron Mocán

Performances realizadas en ámbitos públicos, espacios tradicionalmente vetados para las mujeres, pasan a ser el nuevo ámbito de actuación en el que esta creadora despliega sus propuestas. La mayor parte de estas acciones quedan registradas en soporte fotográfico o en formato de vídeo, garantizando con ello la documentación de una obra que sabe servirse de los nuevos canales comunicativos para asegurar y validar su difusión. En abierto contraste con la cotidianidad del lenguaje que caracterizaba sus escritos, las intervenciones corporales se invisten de una ritualidad y una carga metafórica que no excluye, sin embargo, formulaciones extremadamente explícitas.

Al filo del nuevo siglo, en 1999, se gestan las primeras realizaciones con las que se inicia una producción de largo recorrido. Componen un reducido conjunto de obras, construidas sustancialmente desde la vertiente de género y en las que el componente escritural conserva aún una presencia muy significativa. En paralelo al proceso democratizador iniciado por el país, estas acciones se suman al extraordinario impulso creativo que, a finales de los noventa, irrumpe en la capital guatemalteca, una etapa en donde la apertura política y el sentimiento de libertad propiciado por las nuevas condiciones empujan a los más jóvenes a buscar fórmulas alternativas de expresión.

Este intenso deseo de cambio, por su propia naturaleza, encuentra en la *performance* y el *happening* la mejor herramienta de manifestación. Como apunta Virginia Pérez-Ratton (2013: 178): “*Era el momento en que los ciudadanos empezaron a ocupar una vez más los espacios públicos que se les habían negado al ser ocupados como puntos de control estratégico por los militares*”. En los festivales realizados en el centro histórico de la capital y en las plurales iniciativas expositivas recién inauguradas, Regina Galindo, como muchos otros artistas coetáneos, descubre el poder simbólico del espacio urbano y celebra la recobrada posibilidad de coordinar acciones y construir un pensamiento colectivo.

En estas primeras obras, detectamos ya algunos de los rasgos que van a caracterizar la producción posterior de la autora. Así, la violencia, como eje temático, y la incorporación de un componente de riesgo y provocación, como trazo constructivo, singularizan su aportación, marcando, desde el primer momento, una línea de diferencia con las integrantes de su grupo generacional. Regina comparte, sin embargo, con la mayor parte de ellas, su originaria condición de poeta y una común preocupación por la complejidad de ser mujer en un contexto como el guatemalteco. Además, y pese a no ser la iniciadora del renovador lenguaje que eclosiona con el nuevo siglo, su inclusión en el universo del accionismo visual acaba constituyendo un acontecimiento de relevancia trascendental.

Como explica la prestigiosa curadora guatemalteca Rosina Cazali, sus elaboraciones, rupturistas y arriesgadas, favorecen la oportunidad de imaginar nuevos territorios para el arte, amplificando su comprensión y favoreciendo el surgimiento de nuevas miradas tanto entre el público como entre quienes apostaban por expandir la creatividad, tal como explica la curadora guatemalteca Rosina Cazali:

(...) cuando la artista Regina José Galindo se colgó del arco del edificio de Correos (...) señala un antes y un después (...). Es un recuerdo que aún despierta emociones y revive una época de heroísmos (...) Aquella acción de Regina Galindo pasó a ser una de las más fieles representantes de la nueva generación y cada cierto tiempo regresa para recordar y sustentar un momento histórico (Teoretica, 2012)⁸⁶

Lo voy a gritar al viento (1999), la obra a que hacen referencia las palabras de Cazali, representa la primera intervención de la autora en el espacio público. La *performance* queda integrada en la II edición del *Festival*

⁸⁶ Extracto de la intervención de Rosina CAZALI en el II *Encuentro de Temas Centrales*, organizado por TEOR/ÉTICA y el MADC de San José de Costa Rica entre el 25 y el 27 de abril de 2012. El evento entronca de manera directa con el *Primer Simposio Centroamericano de Prácticas Artísticas y Posibilidades Curatoriales Contemporáneas* organizado en el año 2000, bajo la dirección de Virginia Pérez-Ratton, y punto de partida en la articulación creativa de la región.

de Arte Urbano de la Ciudad de Guatemala en donde Galindo da inicio a su primer año de producción performativa. Muy ligada aún a su actividad literaria anterior, esta acción mantiene todavía una acusada simbiosis entre la textualidad verbal, que se apresta a abandonar, y la textualidad corporal, con la que principia una nueva etapa, una alianza discursiva que se materializa en la misma concreción de la propuesta.

El proyecto se desarrolla en el *Palacio de Correos*, ubicado en el centro histórico de la capital guatemalteca, uno de los puntos más concurridos y paradigmáticos de la urbe. Allí, suspendida de un cable, situado en el eje de la arcada que articula el simbólico edificio, la artista lee algunos de sus poemas para, a continuación, ir lanzandolos al vacío. En la realización, tanto la temática como los componentes que entran en juego sugieren que todavía permanece abierto el cordón umbilical que liga esta producción inicial con las anteriores actividades creativas.



Figura 11. Foto 13. REGINA JOSÉ GALINDO. *Lo voy a gritar al viento*. 1999. Fotografía: Marvin Olivares y Ron Mocán

Por hoy me creo lo de ser buena

Entierro mis odios

Presto mis libros

Amarro mi lengua
Y perdono al violador
Por hoy
No me burlo del mundo
No miento
No blasfemo
Por hoy
Solo te pienso
Y dejo tranquilo a Dios
(De la Torre, 2012:11)

Textos como este integraban el repertorio que la autora iba desgranando desde su inestable posición. Ataviada con una túnica blanca, a diez metros de altura, Regina recita los versos recogidos en pequeños fragmentos de papel que, tras ser leídos, arroja a la calle para que sean arrastrados por el viento. Mientras permanece oscilando en el vacío, los transeúntes se arremolinan bajo sus pies. El bullicio habitual de la avenida y la considerable distancia que separa a los viandantes del foco emisor convierten el ejercicio de lectura en un empeño imposible. Las palabras de Galindo se vuelven inaudibles para quienes, aunque cercanos, no están en disposición de escucharlas, perdiéndose en el aire esos retazos de pensamiento pronunciados por un sujeto femenino.

Con esta hermosa metáfora sobre la desautorización social de la palabra de las mujeres, la artista guatemalteca inicia un extenso trayecto en el que las múltiples coerciones y normativas penalizadoras que atenazan la figura femenina se erigen como uno de sus ámbitos de más intensa prospección. Excluida del dominio del verbo y ajena al discurso público, patrimonio exclusivo del género masculino, la voz femenina pierde su consistencia una vez pronunciada. Efímero y volátil, su sonido se disuelve en

el mismo instante de su emisión dilapidando el texto que lo articula. Como en la *performance*, pensamientos, emociones, opiniones o reclamos son barridos del discurso colectivo cuando quien los plantea lo hace desde el cuerpo de una mujer.

Probablemente también, y en clave más personal, la artista alude en esta representación a sus propias impotencias para continuar canalizando sus necesidades comunicativas con el único auxilio de la palabra escrita. La obra se convierte, así, en un reflejo metafórico del tránsito hacia una nueva opción creativa incorporando con ello una reflexión sobre el propio lenguaje artístico que, en su contexto guatemalteco, exigía herramientas expresivas de mayor contundencia. Pero, más allá de las posibles interpretaciones que la pieza suscita, llama la atención el tipo de referencias icónicas que subyacen a la propuesta.

Las huellas del imaginario cristiano, presente en algunas de las autoras latinoamericanas anteriormente revisadas, vuelven a aparecer en esta intervención. En ese sentido, resulta inevitable no establecer paralelismos formales entre la estampa compuesta por la artista, vestida con una saya talar blanca y colgando a gran altura del centro de un arco, y las representaciones de ángeles de la tradición católica. Se reproduce, pues, ese sincretismo cultural del cono sur del continente tan rico en simbiosis icónicas como generosamente recurrente en su utilización.

Con su atrevida propuesta, Galindo demarca en Guatemala un nuevo territorio para el arte en donde las calles y los espacios públicos sustituyen la sacralizada exclusividad de museos y galerías. Al abrigo de la libertad política que recorre el país, las nuevas prácticas creativas contribuyen a despertar a la sociedad y a liberarla del peso de inercias lastradas por décadas de prohibiciones y censuras. En esa dirección, como señala Cazali, “*la metáfora sirvió como intermediaria para suavizar la percepción del público*” (Teoretica, 2012), y, dado el vínculo de inmediatez con su entorno, la *performance* se convirtió en un eficaz ruedo político y en el vehículo con que “*trascender los*

procesos traumáticos y el efecto de la memoria colectiva y sus búsquedas de sentido” (Teoretica, 2012).

Durante 1999, Galindo realiza otras dos intervenciones. En ellas, la independencia constructiva respecto a la literatura resulta más evidente lo que no es obstáculo para que, en ambas, la materialidad del texto escrito ocupe todavía un lugar determinante. En la primera de estas actuaciones, *El cielo llora tanto que debería ser mujer*, la propia acción se hace efectiva al amparo de un amplio panel blanco, en clara alusión a la superficie de papel que habitualmente acoge la palabra escrita. Sobre esta amplia cartela, en tipografía cursiva y a modo de comentario explicativo, aparece anotada la leyenda que da título a la obra. Se diría que la artista no tiene aún plena confianza en la capacidad de sus nuevos dispositivos para establecer una comunicación efectiva con el público.

La circunstancia del segundo proyecto, *El dolor en un pañuelo*,⁸⁷ es, sin embargo, otra. La grafía que forma parte de esta construcción está constituida por la reproducción reiterada de diversas páginas de prensa sobre su cuerpo desnudo. Tal como explica la propia autora, el material tipográfico utilizado en la *performance* procede del fondo de hemeroteca que, como fuente para su trabajo literario, había archivado durante todo un año. Una circunstancia que da prueba de la naturalidad con que se produce el tránsito entre las dos disciplinas, la literaria y la performativa. Las imágenes, proyectadas visualmente sobre su piel, reflejan noticias de agresiones contra mujeres registradas por la prensa local. Hay en esta estrategia un ejercicio de reforzamiento discursivo en el que letra impresa y concreción corporal establecen un diálogo fluido del que cualquier deuda o compromiso con lenguajes anteriores ha sido definitivamente disipado.

A diferencia de esta última obra, integrada en una muestra colectiva, *El cielo llora tanto que debería ser mujer* (1999)⁸⁸ supone la primera incursión

⁸⁷ Análisis pormenorizado de la obra en p. 323.

⁸⁸ Foto 14, p. 205. Disponible en <https://www.reginajosegalindo.com/en/el-cielo-llora-tanto-que-deberia-ser-mujer-2/>

individual de la artista en un espacio muestral. La presentación tiene lugar en la *Galería Contexto*, ubicada en un centro comercial de Ciudad de Guatemala. Regina Galindo conoce a su directora, Belia de Vico, al mismo tiempo que al grupo de artistas - Luis Villacinda (1970), Jessica Lagunas (1971), María Adela Díaz (1973)- relacionados con la agencia de publicidad, *Wach'alal*, donde trabaja desde el año 1998. A partir de esta exhibición, Belia de Vico pasa a ser su galerista de referencia en el país, además de una figura determinante para el arranque de su carrera. Con ella, empieza a plantearse la posibilidad de trabajar en proyectos independientes.

En la *performance*, de gran sencillez formal, Galindo cuenta con solo dos elementos de atrezzo: una bañera llena de agua y un amplio lienzo blanco en un lateral, en donde se halla escrita la frase que nomina la pieza. La acción arranca cuando la artista se incorpora desnuda a la sala y se introduce, boca abajo, en una tina colmada de agua. Alojada en ella con esta disposición, se sumerge, una y otra vez, en la pileta, emergiendo a la superficie solamente el tiempo preciso para retomar aire. La operación se repite a lo largo de varios minutos durante los que la *performer* se somete a una asfixia autoimpuesta que la deja prácticamente exhausta. Entre la sorpresa y el escándalo, un número importante de espectadores asiste a ese intermitente ahogamiento voluntario que logra transmitir tanta angustia como perplejidad.



Figura 12. Foto 14. REGINA GALINDO. El cielo llora tanto que debería ser mujer.1999. Fotografía: Belia de Vico

Quedan esbozados en el diseño del montaje algunos de los rasgos constructivos que van a definir posteriormente su producción. La síntesis formal y la economía de medios marcan una de esas líneas y el uso de un lenguaje metafórico, construido a partir de referentes muy cercanos, señala la otra. El esquema compositivo de la pieza establece dos niveles de percepción que se disponen en planos contrapuestos. En la vertical, enmarcando la intervención con un fondo de características cuasi-teatrales, la pantalla con el texto escrito delimita el dominio de lo discursivo. El tono enunciativo de la frase y su disposición preeminente generan un parámetro de distancia con el espectador que la cursividad de la tipografía empleada suaviza, pero no anula.

En el registro horizontal, sin embargo, la bañera y la mujer que la ocupa determinan el espacio de lo vivencial, donde la textualidad se torna tangible y los argumentos articulados directamente sobre lo corporal buscan la proximidad con los asistentes. Esta circunstancia queda subrayada por la reconocible cotidianeidad del elemento mobiliario que nuclea la pieza. La familiaridad de lo doméstico, un entorno que el imaginario social vincula con el mundo femenino, es evocada metafóricamente en la secuencia protagonizada por Galindo. No hay lugar en ella para la palabra, y el silencio, puntuado por el chapoteo, y las entrecortadas inspiraciones, que permiten a su protagonista seguir respirando, constituyen los únicos sonidos audibles en un espacio que se evidencia reducido, cerrado y constrictor.

Poniendo en juego el papel mediador de lo simbólico, la artista, al igual que en la primera de sus realizaciones, intenta llamar la atención del público sobre el lugar reservado a las mujeres dentro del ordenamiento social. Remite con ello a ese esquema de regulación colectiva que determina identidades y posiciones y en el que secularmente la figura femenina es adscrita al desvalorizado ámbito del hogar. Confinadas en ese restrictivo territorio sin horizontes, desde donde son definidas, las mujeres quedan inevitablemente aprisionadas entre sus estrechos límites, incapaces de romper el pesado bagaje de tradiciones y costumbres que predefinen su comportamiento y

recortan su identidad, un sofocante entramado de reglas y prohibiciones de las que resulta muy difícil sustraerse.

Pero ese sistema de regulación, como nos explica Judith Butler (2006), no es en último término sino el producto de una serie interminable de actos disciplinarios y de discurso que, de acuerdo a una predeterminada feminidad normativa, conforman el cuerpo de las mujeres dotándole de sentido. Las propias protagonistas, como la artista en su *performance*, contribuyen a mantener y perpetuar ese ejercicio de modelaje reiterativamente sostenido en el tiempo. Enredadas en un opresivo bucle de obligaciones y pautas de conducta aprendidas, las mujeres se *sumergen* ellas mismas, una y otra vez, en el rol que les ha sido marcado, sin encontrar resquicios para tomar distancia y calibrar la posibilidad de romper con lo que no son sino fórmulas de comportamiento socialmente construidas.

En la pieza, cristaliza, por otro lado, el carácter transgresor del recurso corporal. La desnudez, extremadamente conflictiva en una sociedad como la guatemalteca, se convierte, precisamente por esa misma razón, en un rasgo inherente a la presentación formal del trabajo de la artista. Es uno de los componentes habituales en muchas de sus *performances* posteriores y representa, en esta realización, un factor que acaba interfiriendo inevitablemente en la presentación pública de la obra. Un aspecto comentado por la artista:

Esta pieza fue bien interesante porque fue en el Centro Comercial La Pradera, un sábado con mucho público. Entonces nosotras pensamos naturalmente que la administración nos iba a parar la acción, porque estaba completamente desnuda, y sucedió. Se juntó mucha gente. Y muchos criticaban, pero hubo familias completas que comprendían el cuerpo desnudo, lo sentían y lo experimentaban dentro de un contexto político (Orellana, 2013).

Como la autora expresa en sus declaraciones, exponer el cuerpo en su desvestimiento y vulnerabilidad implica adoptar un posicionamiento político.

Hay en esta decisión un pronunciamiento de clara beligerancia contra los condicionamientos vigentes en una sociedad profundamente marcada por las convenciones morales y las restricciones religiosas. Con su opción expresiva, la artista rechaza la objetualización cosificadora que anula o explota la corporalidad femenina e inaugura, como señala Cazali en una entrevista publicada por *ArtNexus*, uno de los ejes conceptuales más significativos de su producción: *“En la exposición de su propia desnudez, Regina Galindo estableció esa determinación que la ha perseguido durante muchos años, en la cual busca definir su cuerpo no como algo individual sino colectivo”* (Cazali, 2009).

Al exponer su cuerpo desnudo, Galindo contraviene frontalmente las reglas sobre las que se construye la feminidad en las sociedades patriarcales. Un ordenamiento en el que las mujeres no disponen plenamente de su corporalidad, que se ve cercada por las restricciones que han dejado impresas en ella los procesos de socialización. En ese recorrido, masculinidad y feminidad se deslindan como opuestos y desiguales, reservándose para esta última categoría una paradójica condición que convierte la anatomía en el principal atributo al mismo tiempo que en una fuente de penalizaciones, tal como comenta Braidotti (2002) en uno de sus artículos,

Como bien observo Simone de Beauvoir: el precio que pagan los hombres por representar lo universal es la pérdida del cuerpo (...) En cambio, el precio que pagan las mujeres es la pérdida de la subjetividad por un exceso de corporeidad y la prisión de su propia identidad sexual (2002: 113).

Prisioneras de su propio cuerpo y desbordadas por una cotidianeidad que apenas deja margen para respirar libremente, las mujeres guatemaltecas se ahogan, como literalmente escenifica la artista, en un medio social opresivo y reductor en el que solo queda espacio para las lágrimas. Llorar y callar, dos verbos que, sin límite de tiempo o geografía, reconocemos como estrechamente ligados a la condición femenina, al igual que ese componente acuoso que presta a la *performer* el recurso retórico y la coartada poética para

ensamblar la acción. Con notable capacidad de síntesis y una gran fuerza de sugerencia, Regina José logra condensar en esta construcción visual una problemática que la autora, desde su propia vivencia, traslada, también experiencialmente, al espectador.

2. La exploración de los límites y la tradición performativa

Con el inicio del nuevo siglo, la producción de Regina José Galindo inicia un fecundo y largo recorrido en el que, según ella afirma, las acciones se desligan definitivamente de la palabra escrita, sin que ello suponga eliminar totalmente su presencia. Su trayectoria creativa la separa de la literatura, pero “*no del oficio poético*” ya que, como ella señala, “*la metáfora y la narrativa son pilares muy importantes en mi trabajo*” (Orellana, 2013). A partir de esa bifurcación en que el verbo cede espacio a la imagen, la autora comienza a definirse como artista visual y dedica todos sus esfuerzos a esa nueva vertiente productiva que amplifica y transforma el carácter de sus aportaciones. En ese nuevo ámbito, genera un lenguaje abierto y polimórfico que, pese al sello intensamente personal que lo singulariza, no desprecia citas y apropiaciones.

En gran medida pionera en su Guatemala natal, Galindo bebe, sobre todo en sus primeras obras, de las fuentes del accionismo corporal de los años setenta. Ana Mendieta, Chris Burden o Marina Abramovich se cuentan entre las influencias expresamente citadas por ella, una referencialidad que, en relación a sus producciones iniciales, se ha llegado a calificar como excesiva.⁸⁹ Y sin duda, no es difícil reconocer las huellas del *Deadman* (1972)

⁸⁹Es la opinión, por ejemplo, de Marcia Vetrocq que, con motivo de la participación de la *performer* en la 51 Bienal de Venecia, afirma: “*Los videos de Galindo, a quien vemos afeitándose el vello corporal y caminando desnuda por la ciudad, caminando a través de cuencas de sangre y en imágenes de primer plano de su himenoplastia, parecen ser demasiado conscientes de Marina Abramovic, Ana Mendieta y*

de Chris Burden en *No perdemos nada con nacer* (2000)⁹⁰ o el rastro de algunas de las obras de Gina Pane y Ana Mendieta en propuestas como *Perra* (2005) o *El peso de la sangre* (2004),⁹¹ de la misma forma que el célebre *Ritmo 0* (1974) de Marina Abramovich aflora en aquellas piezas en que la vulnerabilidad del cuerpo de la *performer* se expone abiertamente a la posible violencia de los espectadores.

No cabe duda de que la autora guatemalteca comparte con los representantes del accionismo europeo una acusada radicalidad a la que suma la sistemática indagación sobre el dolor a partir del cuerpo. Pero este componente auto-agresivo, que no encontramos entre las artistas de su generación, nunca es en ella, a diferencia de lo que acontecía en el controvertido *accionismo vienés*, básicamente escenificación. Por otro lado, como ocurre con las obras de Mendieta, Pane o Abramovich, el sufrimiento y las laceraciones infligidas por la artista sobre su propio cuerpo nos hablan, casi siempre, de la violencia de género, una cuestión nuclear para las corrientes del denominado feminismo de la “Tercera Ola” que Regina Galindo resitúa en su propio contexto.

Las vivencias emanadas de la realidad guatemalteca, marcada por el peso de la militarización y un acentuado sexismo, otorgan a sus realizaciones un carácter diferencial. Son estos elementos los que añaden a su obra, pese a sus innegables filiaciones, una intencionalidad política y una identidad distintiva que confieren al conjunto de su producción una personalidad indiscutiblemente independiente. Por ello, más allá de las coincidencias formales que puedan rastrearse, resulta indiscutible que la relectura de la tradición performativa que la artista emprende implica una diametral reubicación del concepto de violencia y un enraizamiento inexcusable en el

Orlan” en VETROCOQ, Marcia E., “Venice Biennale, be careful what you wish for”, en *Art in America*, septiembre 2005. Puede leerse el artículo completo en <http://www.thecentreofattention.org/research/vartinamerica.html>, consultado en marzo de 2011.

⁹⁰ Análisis pormenorizado de la obra en p. 351.

⁹¹ Análisis pormenorizado de estas obras en p. 339 y p. 459, respectivamente.

universo latinoamericano en que sus obras surgen y en donde adquieren pleno sentido.

Por otro lado, su trabajo, sin apartarse totalmente de los parámetros reseñados, modula y perfila su definición de forma autónoma a medida que avanza en el tiempo. En ese proceso evolutivo, las construcciones delatan una progresiva incorporación de elementos externos que amplifican las posibilidades expresivas de la corporalidad e incluyen, con frecuencia, la colaboración del público. Se registra, asimismo, una notable profundización en la participación significativa de recursos narrativos que, implícita o explícitamente, están siempre presentes. Todo ello no impide, sin embargo, que, sobre todo en las realizaciones de su primera etapa, el interés por explorar los límites corporales, tan relevante entre los primeros accionistas integrados en *body art*, juegue también un importante papel en sus planificaciones.

Aquilatar, a través del cuerpo, las barreras físicas y mentales de la *performer* y las fronteras reactivas del espectador constituye en las piezas incluidas en este apartado uno de los objetivos prioritarios de la acción, que pone a prueba las fronteras sensoriales y la capacidad de control del sujeto. De manera estricta, no hay en las realizaciones seleccionadas una completa homogeneidad y, por sus características extremas, es difícil no adscribir al grueso de acciones de la artista el componente de resistencia que muestran estas elaboraciones. Pero registramos en todas ellas, aunque en diferente grado, ciertos elementos comunes que hacen posible establecer hilos de clara conexión e interrelaciones unificadoras. La acusada incidencia en la cuestión de los límites, pero también los esquemas cerrados y auto-referenciales o las marcadas elipsis narrativas son quizá los ingredientes compartidos más evidentes.

Por sus características, ***Autocanibalismo*** (2001),⁹² una *performance* de fecha muy temprana, puede figurar entre las primeras piezas a incluir en

⁹² Foto 15, p. 213. Disponible en <http://artperformance.over-blog.fr/article-autocanalismo-regina-josegalindo-2001-guatemala-125026361.html>

este bloque. Realizada en el año 2001, con el auspicio de la *Fundación Colloquia* de Guatemala, la obra se construye bajo el formato de la *videoperformance* tan afín al trabajo de la artista. Como tal, tras ser presentada en la exposición “Contaminados (Ex)tensiones de lo Audiovisual”, organizada por el MADC de Costa Rica (2012), es proyectada, entre otros foros de video-creación del continente americano, en la *II Bienal Audiovisual, “Freewaves”* L. A., en el *Museo de Arte Contemporáneo* de los Ángeles, en Estados Unidos.

Con esta construcción, Regina José incursiona por primera vez en el ámbito de la producción videográfica ligando su trayectoria, casi desde su mismo arranque, al inicio de la tradición videoartística centroamericana más reciente. Como apunta Ernesto Calvo (2008), salvo algunos acercamientos eventuales y aislados de los años ochenta, no es hasta la segunda mitad de la década de los noventa cuando la utilización de las nuevas tecnologías audiovisuales en la práctica artística comienza a cobrar un cierto grado de desarrollo y sistematicidad. La consolidación del proceso, en palabras del mismo autor, viene protagonizada por un conjunto de instituciones culturales costarricenses que, por su función aglutinadora y su capacidad de proyección exterior, van a jugar un papel determinante en la expansión y visibilización del fenómeno.

A pesar del carácter marginal y precario que este medio creativo todavía mantiene en la región, suelen señalarse el año 2001 y el *Centro Cultural de España* en Costa Rica como el hito fundacional de una corriente influyente e innovadora que, desde entonces, no ha cesado de crecer. La primera muestra, comisariada por Priscila Monje (1968) y el propio Ernesto Calvo, responde a una invitación de Lidia Blanco, directora del *Centro Cultural de España* en la capital costarricense. A partir de esta iniciativa, la exhibición consigue congrega a catorce artistas de la región, entre los que ya figura un creador guatemalteco, Darío Escobar (1971). Solo un año después y en el mismo enclave geográfico, tiene lugar un segundo evento, más ambicioso y plural, que cuenta con la dirección y tutela del MADC de San José de Costa Rica.

Bajo el significativo título de “Contaminados. (Ex)Tensiones de lo Audiovisual”, el paradigmático museo celebra la *I Muestra Internacional de Videocreación y Arte Digital* en Centroamérica. Un proyecto planificado desde un enfoque claramente multidisciplinar en el que se conjugan fotografía, grafiti, audiovisuales, instalaciones y *performances* junto a producciones realizadas en lenguajes menos rupturistas. En paralelo a la exposición y con una representación cualitativamente desigual, la misma institución inaugura la primera convocatoria del *Concurso Centroamericano de Video-creación*, conocido desde entonces como “Inquieta Imagen”, y en el que, en una edición ulterior, Regina José verá reconocida su obra con la concesión del codiciado primer premio.

En este primer evento, Galindo comparte su participación con creadores de reconocido prestigio internacional, como el mejicano Guillermo Gómez Peña (1955) o el colombiano Juan Manuel Echevarria (1947), y con jóvenes artistas centroamericanos. Con su propuesta, la autora guatemalteca se acerca metafóricamente a los delimitados espacios que, en las patriarcales sociedades latinoamericanas, les son asignados a las mujeres. La misma temática protagoniza, en la siguiente edición del certamen, la videograbación pergeñada por su compatriota Jessica Lagunas, una pieza que, por su configuración, parece establecer un diálogo con la presente obra.



Figura 13. Foto 15. REGINA GALINDO. Autocanibalismo.2001. Fotografía: Belia de Vico

Con una duración limitada a tres angustiosos minutos, *Autocanibalismo* escenifica un compulsivo ejercicio de oncofagia extrema protagonizado por la propia autora. En una larga secuencia, emocionalmente muy intensa, la cámara enfoca, de manera directa y en un primerísimo plano, el rostro de la *performer*. En el centro del encuadre, Regina José, con expresión ausente y mirada extraviada, se muerde obsesivamente las uñas en un impulso irrefrenable que se ofrece a la mirada del público con una enfatizada proximidad. Con desafortada fruición, la joven artista mordisquea sin piedad las terminaciones de sus dedos en un bucle temporal, interminable para el espectador, que acaba por ensangrentar sus manos.

Como auguran sus curadores, Rolando Barahona y Ernesto Calvo, en el texto de presentación de la *Muestra*, la opción audiovisual resulta “*un medio sumamente propicio para los desplazamientos conceptuales*”. Su acusada condensación potencia su capacidad para inducir derivaciones reflexivas que el espectador tiene la posibilidad de completar y que conducen, como ellos mismos señalan, “(...) *de lo estético a lo sociocultural; de lo político a lo existencial; de lo corporal a lo identitario*” (Álvarez, E., 2002). Y de las identidades femeninas y su restrictiva construcción social a través de lo corporal nos habla, sin duda, la obra de la artista guatemalteca.

Con una extraordinaria economía de medios, que hace del proyecto una auténtica producción minimalista, la autora consigue trasladar al espectador la desasosegante vivencia de la realidad que determina la condición femenina. Sin eludir el componente de denuncia, pero con una formulación más existencial que acusatoria, el obsesivo ejercicio de automutilación que refleja la obra evoca la angustia y el aislamiento que envuelven la existencia de muchas mujeres. Abundando en una temática ya abordada en alguna de sus piezas anteriores, *Autocanibalismo* nos devuelve a la reflexión sobre los estrechos márgenes y el rigor de los arquetipos que marcan la vida femenina en las sociedades patriarcales.

Un año después y con una definición formal y referencial diferente, Jessica Laguna, artista formada en el mundo guatemalteco, pero residente en

Nueva York y muy próxima, personal y profesionalmente, a Regina José Galindo, aborda un proyecto videoartístico en el que, en clave inversa, intuimos ensordecidas resonancias de la presente propuesta. Con un título que replica irónicamente la célebre secuencia de un popular cuento infantil, *Para acariciarte mejor* (2003), Lagunas nos ofrece una cuidada videograbación en la que asistimos a la rutina femenina de cubrir con esmalte las uñas de las manos. Rodando la acción con cámara fija y enfocando exclusivamente esta parte de la anatomía femenina y el frasco de laca, la *performer* convierte en absurdo, por exageración, un ejercicio cotidiano y aparentemente banal.

En la filmación de Lagunas, el barniz rojo, aplicado insistentemente durante más de una hora, desborda la superficie a cubrir y termina por rebasar los extremos de los dedos que, por su chorreante goteo, simulan estar ensangrentados. Haciendo uso de la hipérbole, la obra llama la atención sobre lo que esconden patrones de conducta que muchas mujeres asumen con naturalidad sin reparar en la carga cosificadora que llevan adherida. La grabación de Galindo carece de la estilización formal de este audiovisual y, por su mayor indefinición argumental, abre un arco de posibilidades interpretativas más amplio, pero no cabe duda de que comparte con ella un mismo posicionamiento crítico.

La rigidez de los estereotipos sociales sobre los que se troquelan el cuerpo y la conducta femenina y los exiguos horizontes vitales a los que las mujeres se ven reducidas urden por igual el entramado constructivo de ambas realizaciones. Pero, mientras Jessica Lagunas envuelve su construcción en el lenguaje de lo grotesco, adicionando una cierta dosis de comicidad a su proyección metafórica, la proposición de Galindo desestima cualquier rasgo de complacencia y opta por formular violentamente lo que, en su praxis concreta, no genera sino frustración y violencia. Desde un conceptualismo estricto que, sin embargo, se asienta firmemente sobre lo carnal, Regina José incide en la espiral autodestructiva que las sujeciones sociales pueden provocar.

Cargadas de dolor e impotencia, la dureza seca de las imágenes generadas por la artista nos sitúa, con intencionada brusquedad, frente a un comportamiento humano que desafía nuestra razón e incomoda nuestros sentidos y nos fuerza, consecuentemente, a transitar por aquellas derivas reflexivas que los curadores de la muestra sugerían en el programa de mano. Atrapadas en un sistema de relaciones de dominación que los mecanismos sociales legitiman y regulan, a las mujeres, muchas veces, no les queda otro espacio para expresarse que el del propio cuerpo, en donde pueden proyectar, de forma activa y no pasiva, toda esa violencia en la que habitualmente se hallan inmersas.

Sin abandonar la temática de género y el ejercicio de resistencia que ensamblan la *videoperformance* precedente, pero acercándose a esos territorios desde un planteamiento inusualmente lúdico y desdramatizador, Regina José realiza, en la República Dominicana, una llamativa realización, que, sin abandonar las premisas constructivas de las obras hasta entonces planteadas, introduce nuevos registros de configuración formal con espacio para el distanciamiento y la ironía.

Picacebollas (2005)⁹³ es la primera acción de la artista en su voluntario destierro dominicano a donde, hastiada por la violencia de su país, decide trasladar trabajo y vida en el año 2005. Como ella misma explica en alguna entrevista, no le resulta fácil durante los primeros momentos integrar el acusado contraste que este país caribeño guarda con su Guatemala natal.

No termino de involucrarme aún con el movimiento artístico. Por ahora he trabajado en la intimidad y he participado en una sola muestra colectiva en el mes de mayo. Creo que, en general, tengo problemas para sentirme a gusto, en casa. El Caribe no es lo mío. Trabajo a veces hasta muy tarde. Camino por el malecón. Leo mucho, escribo, extraño, extraño, extraño (Redacción Siglo XXI, 2004).

⁹³ Foto 16, p.219. Disponible en <http://artperformance.over-blog.fr/article-picacebollas-regina-jose-galindo-2005-125086616.html>

A pesar de todo, esta es una etapa que marca un punto de inflexión determinante, no solo en su desarrollo profesional, sino también en el rumbo que a partir de entonces adquiere su vida personal. Esta circunstancia no evita, sin embargo, que, como ella misma apunta en las declaraciones reseñadas, sus primeros meses en Santo Domingo resulten productivamente vacíos. La situación cambia cuando, después de medio año en la isla, entra a formar parte de una atípica muestra colectiva celebrada en la ciudad de San Cristóbal. Curiosamente y de forma totalmente fortuita, la exposición se etiqueta como “Fuera de lugar”, un título alusivo a las inhabituales características del espacio expositivo, pero que, al hilo de sus manifestaciones, bien podría haber expresado el momento vital que ella atravesaba.

La iniciativa, de gran originalidad, se plantea como un intento de descentralizar la actividad performativa dominicana y, simultáneamente, difundir los nuevos lenguajes creativos entre un espectro de población más amplio. Con una actitud radicalmente desacralizadora, la exhibición declara como principal objetivo la aproximación entre el arte y el público, trasladándolo literalmente a las calles. El evento, plural, en lo relativo a las tipologías formales presentadas, y joven, en cuanto a la edad media de sus participantes, viene impulsado por el colectivo “Arte Abierto”. El proyecto, inaugurado en la ciudad ese mismo año de 2005, queda explícitamente definido como una opción alternativa a las instancias tradicionales de producción y distribución creativa.

Liderado por el polifacético artista Fermín Ceballos (1978) y la curadora y *performer* Saruyi Guzmán (1976), “Arte Abierto”, fiel a sus premisas constitutivas, ubica esta exhibición colectiva al margen de los circuitos habituales. Para ello, elige como escenario un popular establecimiento de comida rápida de la ciudad. Es así como las instalaciones de “Pollo Rey”, un concurrido local de restauración situado en el *Parque Central* de San Cristóbal, se convierten, durante los últimos días de abril y los primeros de mayo, en un espacio donde disfrutar, abierta y colectivamente,

del arte contemporáneo.⁹⁴ Los dos principales instigadores de la experiencia, Ceballos y Guzmán, protagonizan una de las propuestas presentadas, *El Abrazo*. Una acción, realizada en el *Parque Central* de la ciudad, en la que ambos funden sus cuerpos en un abrazo prolongado e intenso.

Simbolizando el amor, los dos artistas permanecen enlazados durante más de cuatro horas mientras, de forma espontánea, otras personas a su alrededor deciden replicar miméticamente el gesto representado por ellos. Menos poética, pero no menos intensa, la *performance* articulada por Galindo se desarrolla en el interior de una de las salas del comedor y responde, con escrupulosa exactitud, a la descriptiva denominación elegida por la autora: *Picacebollas*. Un vocablo híbrido y jocosamente gráfico que el sucinto comentario incluido en la página oficial de la artista se encarga de precisar. “*Pico dos costales de cebollas en un restaurante popular*”, apunta escuetamente este registro para explicar la acción, prologando la frase con una jocosa adjetivación sumamente expresiva: “*performance oloro*”.⁹⁵

Como en la mayor parte de las obras presentadas, la pieza de Galindo establece un juego de referencialidad alegórica con el entorno que la acoge. Los alimentos y sus formas y usos de producción y consumo se filtran en la mayor parte de las realizaciones, generando una multiplicidad de tropos que abren sugerentes lecturas sobre la realidad social o sobre la propia actividad creativa a partir de elementos estrechamente pegados a la cotidianeidad. Para Regina José la cadena de inferencias y alusiones se forja desde la inmediatez de su cuerpo femenino, que ella muestra inmerso en una actividad

⁹⁴ Como refiere la prensa local del momento, la conversión del restaurante en un centro de exposiciones supuso un auténtico reto para la imaginación de los organizadores. El menú y el catálogo de la muestra convivían solidariamente en los manteles individuales de los comensales, al mismo tiempo que se cedían muros y salas para colocar obras y realizar talleres y charlas. Puede encontrarse información más completa en DE TOLENTINO, Marianne, “Fuera de lugar, arte contemporáneo joven en San Cristóbal”, *HOY digital*, 30 de abril de 2005. En <http://hoy.com.do/fuera-de-lugar-arte-contemporaneo-joven-en-san-cristobal/>, consultado en febrero de 2015.

⁹⁵ Web de la artista, en <http://www.reginajosegalindo.com/picacebollas/>

desdibujadamente sobredimensionada, pero fácil de adscribir a la vida diaria de muchas mujeres.

Vestida con gran sencillez y con sus pies descalzos tocando el suelo, la artista se aposta tras una pequeña mesa y trocea, incansable, todos los kilos de cebollas contenidos en dos grandes sacos emplazados junto a ella. No se conserva en esta ocasión registro videográfico de la acción, pero sí un conjunto de fotografías que documentan su desarrollo.



Figura 14. Foto 16. REGINA GALINDO. Picacebollas.2005. Fotografía: Belia de Vico

Armada con un pequeño cuchillo de cocina y ajena al público que ocupa el local, Regina José va despedazando, una a una, las cebollas de las sacas. Su irracional actividad no se detiene hasta agotar los dos costales de hortalizas, soportando estoicamente las secreciones que los jugos segregados provocan en sus ojos y en su nariz. Conforme avanza en su labor, el ejercicio se va convirtiendo en una absurda prueba de resistencia. Al final de la *performance*, los gruesos y desiguales gajos vegetales quedan amontonados desordenadamente sobre el tablero, colmando la mesa y poniendo fin a un trabajo tan penoso y solitario como inútil.

Como advierte la nota explicativa de la autora, la visualidad de la *performance* se completa con un ingrediente determinante de carácter olfativo. Aunque no es excepcional en su producción la activación de diferentes sentidos, son la vista y el oído los órganos de percepción que dominan sus elaboraciones. En esta pieza, sin embargo, el olfato, una categoría sensorial poco explotada en la práctica artística, se convierte en un componente esencial. Los efluvios destilados por las cebollas destripadas no solo estimulan las glándulas lacrimales y las mucosas nasales de la ejecutante, que saliva y solloza incesantemente mientras actúa, sino también los apéndices olfativos de los asistentes que se ven inevitablemente envueltos por una vaharada “olorosa”, como, en un guiño cómico, subraya la propia Galindo en su comentario descriptivo.

Como se ha señalado en más de una ocasión, la vista y el oído, por su más clara conmensurabilidad, han sido tradicionalmente los sentidos priorizados en la percepción artística occidental. Probablemente por ser los más proclives a propiciar un número máximo de distinciones nítidamente discernibles y relacionables entre sí y los menos dispuestos a implicar emocionalmente la subjetividad en su acción global. Es quizá por ello, por lo que Regina Galindo incorpora este elemento, un factor que invade, sin distinción, a los todos los presentes y que, disolviendo la distancia física que les separa de la *performer*, tiende un hilo relacional a través del cual las personas participantes se involucran corporalmente en el gravoso ritual que ella escenifica.

Aunque con una construcción sintáctica diferente, por su temática y ciertos rasgos del vocabulario, la presente pieza remite a una de sus realizaciones más tempranas: *El cielo llora tanto que debería ser mujer*⁹⁶. El dolor de las mujeres y su esclavitud doméstica emergen nuevamente en esta obra que, sin la circularidad asfixiante y opresiva de aquella primera elaboración, vuelve a metaforizar, con el poderoso lenguaje del gesto performativo, las sujeciones y el aislamiento con que la figura femenina queda

⁹⁶ Análisis pormenorizado de la obra en p. 204.

anclada en los espacios de domesticidad. En ellos, estrechamente identificados con lo femenino, es donde se atienden las necesidades básicas de cuidado y alimento que las sociedades patriarcales adscriben a las mujeres como parte consustancial de sus funciones y tareas.

En torno ellas, gira la construcción que glosa simbólicamente un trabajo como el doméstico, sin perfil definido y carente de límites. Parafrasea, en su paródico juego representativo, una actividad productiva socialmente invisibilizada y excluida de todos los indicadores económicos. Por otro lado, como ocurría en la obra mencionada, el silencio y las lágrimas vuelven a convertirse en protagonistas de la producción, evocando con ello el lugar de sumisión y mutismo que en el ordenamiento social les está reservado a las mujeres. Pero pese a todo, hay en este montaje un posicionamiento diferencial en el que intuimos una actitud beligerantemente activa que marca una sensible distinción con respecto a la propuesta anterior.

No se escenifican aquí comportamientos auto-lesivos y la figura femenina es claramente el motor y el sujeto agente de la acción. En una simbólica subversión de roles sociales, es ella quien empuña el cuchillo y, lejos de realizar un cuidadoso picado de los vegetales que manipula, los despedaza enérgicamente con una actitud que, sugiriendo una inversión de sentido, sustituye la pretendida pasividad femenina por un gesto de empoderamiento que reclama autonomía. De igual forma, por su propia formulación, la planificación de la obra contradice las pautas de encierro e incomunicación vinculadas al universo de la casa. El olor intenso y agresivo de la cebolla, que todos los comensales comparten, rompe el aislamiento de la *performer* y unifica solidariamente, a través de su participada percepción sensorial, a la artista y a los espectadores.

Ese mismo año de 2005 en que accede a los espacios de exhibición europeos, Regina José proyecta una impactante realización que conjuga altas dosis de violencia con el sometimiento de la *performer* a una escenificación que tensiona agudamente sus límites de resistencia física. A los rasgos compulsivamente repetitivos sobre los que se dibuja el trazado de las

performances anteriores, **Vértigo** (2005)⁹⁷ suma un acentuado factor de peligro, uno de los elementos más característicos de muchas de las primeras manifestaciones performativas. Reiteración, riesgo, resistencia y un particular uso de la temporalidad, donde la presencia del artista se conjuga en estricto presente vivencial, constituyeron los parámetros básicos del accionismo de las segundas vanguardias.

Con esta obra, la autora participa en la *III Bienal de Arte Contemporáneo* celebrada entre los meses de septiembre y noviembre en la capital de Albania. El evento se plantea, al igual que en sus dos ediciones previas, como un intento de recuperar a través de la creación artística el impulso dinamizador emprendido por el país a partir de los años noventa. Con ese propósito, la curaduría adopta un perfil internacional muy plural en donde figuran, entre otros, los albaneses Edi Muka y Gezim Qendro, el italiano Roberto Pinto o el crítico chino Hou Hanru. Tras décadas de forzado aislacionismo político y una etapa postcomunista marcada por el caos económico, el desempleo y la corrupción, Tirana apuesta por la capacidad celebratoria y regenerativa del acontecimiento creativo.

Sobre ese presupuesto, se ensamblan las llamativas intervenciones urbanísticas que singularizan las dos primeras convocatorias promovidas por Edi Rama, artista y alcalde de la ciudad en la nueva etapa política. En su tercera cita, la *Bienal*, con un presupuesto reducido y una herencia organizativa breve y conflictiva, apuesta por la diversificación, en una amalgama que combina figuras de contrastado prestigio junto a artistas de las denominadas corrientes emergentes. Conforme a estas premisas y de la mano de Roberto Pinto, Latinoamérica arroja una significativa representación. Carlos Garaicoa (1967), Tania Bruguera (1968) o Jota Castro (1965) integran una relación de nombres entre los que figuran las guatemaltecas Regina Galindo y Jessica Lagunas que intervienen, respectivamente, con una *performance* y una *videoperformance*,

⁹⁷ Fotos 17 y 18, p. 224. Disponibles en <http://artperformance.over-blog.fr/article-vertigo-regina-jose-galindo-2005-125086687.html>

Con un vocabulario disímil, pero una base argumental común, anclada en el género, ambas artistas quedan incluidas dentro de uno de los cinco episodios temáticos sobre los que se articula el certamen: “Bittersweet”, comisariado por la historiadora sueca Joa Ljungberg. El conflictivo choque de contrarios que sugiere el término planea sobre esta sección que glosa congruentemente el subversivo título, “Sweet tabúes”, con el que globalmente se identifica la *Bienal*. Para esta ocasión, Regina José, como en aquella primera obra presentada en el *II Festival de Arte Urbano* de la capital guatemalteca -*Lo voy a gritar al viento*-⁹⁸, vuelve a suspender su cuerpo en el espacio a una considerable altura. El recurso expresivo incide nuevamente en la incomunicación y el aislamiento que, de forma inevitable, se desprenden de la propuesta.

Sujeta con un arnés que, en este montaje, se ajusta violentamente a su espalda y cincha sus muslos, la artista, semidesnuda, pende de una gruesa cuerda colgada del techo. Como si asistiéramos a la inversión sintáctica de aquella primera elaboración, se trastocan en esta los rasgos formales que poetizaban la citada imagen inaugural. El lamento y el grito sustituyen aquí al texto y a la palabra, y la angustia y la desesperación a la serenidad y al sosiego. Asimismo, el espacio abierto de la ciudad guatemalteca se torna en esta realización un entorno cerrado y opaco, y la blanca túnica talar, de imaginería religiosa, es sustituida por un breve suéter negro que cubre únicamente la parte superior del cuerpo de la *performer*. A pesar de todo, se intuye en ambas obras un mismo trasfondo de impotencia, si bien la violencia que envuelve *Vértigo* sitúa su trazado más cerca de una escena de tortura que de una sorpresiva aparición angelical.

⁹⁸ Análisis pormenorizado de esta *performance* en p. 200



Figura 15. Fotos 17 y 18. REGINA GALINDO. Vértigo. 2005

Dos son las sedes elegidas por la organización para ubicar la muestra. Por un lado, la *Galería Nacional de las Artes* donde, en una intencionada torsión argumental, las nuevas propuestas comparten espacio con la vacía retórica del realismo socialista y, por otro, las *Villas Goldí*, un conjunto constructivo de diseño brutalista que, como el país anfitrión, se encuentra a medio construir. Este último enclave acoge “Agridulce”, la cuarta de las secciones en que se estructura el evento y donde, en distintas proposiciones creativas mediadas por el recurso corporal, se dan cita sexualidad, poder y mercantilización. La artista guatemalteca presenta su *performance* en el inhóspito sótano de ese complejo arquitectónico, un amplio recinto que no enmascara la aspera desnudez de su armazón de cemento.

La propuesta, acusadamente provocadora, traslada al espectador una proyección vivencial de intensa crudeza. El diseño de la escena dibuja una zona fronteriza, situándonos en uno de esos espacios liminares que balizan los territorios escindidos y que la autora evoca mediante la metáfora del “vértigo”. A pesar de la evidente dimensión simbólica de la proposición, la artista, congruente con la línea seguida por su discurso poético, potencia la dimensión física del término. Así, las sensaciones subjetivas de pérdida de

equilibrio a que el sustantivo remite son inducidas violentamente por una planificación formal que no renuncia a explotar la literalidad del vocablo en su forma más extrema. Desde esa clave, Galindo se somete a los efectos que comporta permanecer, durante más de una hora, oscilando en el vacío.

Honestamente, admito que la performance me hizo perder por completo el control sobre mi misma y mis acciones. Experimenté realmente vértigo, con el terror de sentir todo el peso de mi cuerpo sobre los pies hinchados y tumefactos, mientras flotaba en el aire y, a pesar del público, me sentí absolutamente sola y sin apoyo (Siviero, 2006).

La capacidad de sugerencia de la metáfora utilizada, aunque en tono lúdico y participativo, ya había sido explorada previamente, al filo del milenio, por la emergente creatividad guatemalteca. En el marco del *I Festival Octubre Azul* y con el título *44 revoluciones por minuto* (2000), José Osorio proyecta una intervención en donde la sensación de vahído se convierte en el recurso retórico con que aludir a los cambios políticos que estaba viviendo el país. Coincidiendo con el veinte de octubre, fecha conmemorativa de la *revolución de 1944*, Osorio instala en el *Parque Central* de la capital, frente al *Palacio Nacional*, una gigantesca noria que mantiene abierta ininterrumpidamente durante tres días. Los concurrentes, de forma libre y gratuita, eran invitados a subir a la atracción y a experimentar el efecto de intenso mareo que provoca describir un giro completo sobre el mismo eje.⁹⁹

Aunque mucho más sutil en su lenguaje constructivo y disímil en cuanto al lugar reservado a los receptores de la obra, la elaboración de Osorio introduce un componente vivencial equiparable al empleado por Galindo.

⁹⁹ José Osorio, activista y artista guatemalteco nacido en 1974 en la capital del país, fue gestor y coordinador del proyecto de arte urbano *Octubre Azul*, una iniciativa cultural que dinamiza la *Ciudad de Guatemala* en el año 2000. Más allá de su destacado protagonismo en la recuperación de la actividad creativa de la recién inaugurada democracia, su producción artística ha estado marcada por el deseo de integrar la función transformadora del arte con la acción social. A esa incesante búsqueda, responden distintos proyectos colectivos de carácter comunitario, como la creación de *Caja Lúdica*, de cuyo surgimiento es responsable.

Pese a las diferencias de grado y objetivos que ambas plantean, las dos propuestas se asientan sobre un sustrato de cambio social con ciertas afinidades. La intervención implementada en Guatemala bosqueja una alegoría política que acota su horizonte en un plano acusadamente local. La brusquedad de los cambios experimentados por el país entre la administración progresista de Juan José Arévalo y el desastre sobrevenido tras el derrocamiento del gobierno revolucionario de Arbenz. Una realidad que la Guatemala democrática intentaba dejar atrás se convierten, por tanto, en el eje alrededor del cual pivotaba la realización.

La *performance* de Galindo, sin embargo, en consonancia con el escenario internacional que la acoge, amplifica el arco de posibilidades interpretativas para dar cabida a una referencialidad más amplia y genérica. “*Vértigo nació con la intención de mostrar la fragilidad de la vida*” (Siviero, 2006), afirma la autora, corroborando el planteamiento globalizador de la proposición y aproximándola, en cuanto al nódulo central de significación, a alguna de sus proposiciones más cercanas, *Piel* (2001) especialmente. “*Traté de transformar la imagen de mi cuerpo en un péndulo, con mi cuerpo en el centro, a partir del cual se levantaba una fina corriente de la orina, causada como un elemento clave de miedo*”, añade en el curso de la misma entrevista, matizando con esa imagen oscilatoria y la introducción del vector del miedo los perfiles de vulnerabilidad vital que busca reflejar.

Inseguridad, temor e incertidumbre conforman, pues, los parámetros conceptuales sobre los que se dibuja la pieza. Una realización, con una alta carga de fisicidad y violencia, en la que, más allá de las posibles lecturas que pueden entrar en juego, resulta ineludible su remisión a la cuestión de género. Es el cuerpo de una mujer el que gravita en el aire, aprisionado por una férrea sujeción corporal que lo atenaza e imposibilita toda libertad de acción. Parcialmente desnuda, la figura femenina muestra abiertamente su sexo, haciendo ostentosamente visible lo que la moral tradicional considera obsceno. Con este gesto, la artista expone, abierta y públicamente, la presencia de aquello que está vedado, acercándose, a través de la imagen

generada, al universo de tabúes y proscipciones morales que envuelven la sexualidad femenina.

Curiosamente, la *videoperformance* presentada, en esta misma sección del Certamen, por la nicaragüense afincada en Guatemala Jessica Lagunas se conforma a partir de un elemento similar: un primer plano sostenido del pubis de la artista. Con gestos repetitivos, que se reiteran mecánicamente a lo largo de casi una hora, la grabación registra el minucioso proceso en el que la autora procede a depilar su vello púbico con unas pequeñas pinzas. Lagunas glosa en esta grabación la alienación del cuerpo femenino impuesta por el sistema patriarcal que hace de él, como expresa en su conocido diseño fotográfico Barbara Kruger, un auténtico *campo de batalla*, un territorio minado por las múltiples paradojas que aprisionan y penalizan su corporalidad.

Definido como objeto de deseo y proyección erótica, el cuerpo de las mujeres, en donde confluyen dolor y placer, es el destinatario de una violencia que no atiende a otras razones que la especificidad determinada por su adscripción genérica. Atrapadas en un marco normativo que performativamente construye su identidad, cada una de ellas, como subraya Galindo en su propuesta, tienen su vida siempre *pendiente de un hilo*. La presión social que soporta la corporalidad femenina, esculpida según cánones de belleza socialmente prefijados, y la violencia a la que ese mismo cuerpo se ve sometido, en función de su objetualización y posición de subalternidad, son los aspectos transitados por ambas artistas en sus aportaciones que, como corresponde al epígrafe identificativo de la sección que las alberga, sitúan su reflexión en un territorio equívoco, signado por una retórica de contradicción y ambigüedad.

Dos años antes de la presentación de *Vértigo*, la artista aborda un proyecto en el que también reconocemos el rastro de algunas de las exploraciones performativas atravesadas, décadas antes, por sus primeros representantes. En esa etapa de los años 60 y 70 del siglo XX, la indagación creativa sobre el cuerpo humano y su relación con la espacialidad se

convierten en un ámbito al que, con significativa frecuencia, se aproximan creadores que, desde diferentes posiciones y muy distintas corrientes, calibran las derivaciones conceptuales que esta interacción es capaz de provocar. Especialmente desde las trincheras del *minimal art*, pero también a partir de los interrogantes que, sobre los límites del arte, abre el conceptualismo artístico, la cuestión termina siendo un importante eje vertebrador del discurso creativo.

Ahí están, *Double steel cage piece* (1974) o *Corridor* (1969), de Bruce Nauman, o *Box for Standing* (1961), de Robert Morris, para corroborarlo. En el campo estricto del trabajo corporal, este factor se convierte, asimismo, en uno de los componentes de la célebre *performance Imponderabilia* (1977) desarrollada por Ulay y Marina Abramovic. Pero es, sin duda, Chris Burden, influencia expresamente reconocida por la propia Galindo, quien más claramente nos ofrece, en ese primer periodo de cristalización performativa, una reflexión sobre la experiencia de aislamiento y encierro que el binomio cuerpo/espacialidad pueden articular. En *Five Days Locker Piece* (1971), el polémico *performer* estadounidense permanece enclaustrado, durante cinco días, en una taquilla de metal de la Universidad de California, cinco días por los cinco años de estudios universitarios, como exposición de tesis de su Master doctoral en Bellas Artes.

Para la artista guatemalteca, como se puede comprobar en el conjunto de su producción del que la obra precedente, *Vértigo*, es un buen ejemplo, la inmovilización violenta constituye un motivo singularmente recurrente. Y en esa autoimpuesta limitación de la libertad de acción y movimiento, la reclusión y el enclaustramiento resultan ser, de igual manera, un recurso expresivo de notable prevalencia. Dentro de este patrón, la primera incursión que podemos rastrear se sitúa prácticamente en el origen de su trayectoria, en el contexto de una exposición colectiva en la que confinamiento y el encierro, en un guiño irónico, no solo tematizan la muestra, sino que forman parte también de la propia naturaleza constitutiva del espacio de exhibición.

En mayo del año 2000 y en Ciudad de Guatemala, al hilo de la entusiasta renovación cultural que eclosiona durante esos años en la capital del país, se organiza un Encuentro artístico en el parque zoológico la Aurora. Sus instalaciones, que cuentan con uno de los mayores jardines de la ciudad, albergan la denominada *Casa del té*, un acristalado pabellón de estilo francés donde se celebra el evento. La exposición, con el título de “Paréntesis”, es comisariada por el grupo PAI y logra reunir un destacado conjunto de jóvenes artistas, entre los que volvemos a encontrar los nombres de Jessica Lagunas y Regina José Galindo. La primera de ellas participa con una propuesta de raigambre claramente feminista denominada *Encierro rosa*.

La obra de Lagunas establece un metafórico paralelismo entre la incontestable cautividad que domina el mundo animal en el jardín zoológico y el invisible cautiverio mental en el que quedan aprisionadas muchas mujeres. Para ello, diseña una pequeña jaula de hierro, lacada en blanco, que colma con una selección de textos de Corin Tellado. Editados en económicas ediciones de bolsillo, los ejemplares de esta conocida escritora española, especializada en el subgénero de *novela rosa*, resultan fácilmente asequibles. Es por ello que estas populares publicaciones, dirigidas exclusivamente al público femenino, adquieren una extraordinaria difusión no solo en la España franquista de los años cincuenta y sesenta, sino también, durante toda la segunda mitad del siglo XX, en los países latinoamericanos de habla hispana.

Como sugiere la autora, la función de esta sesgada pseudoliteratura no es inocua. Moldeadas por una producción cultural que contribuye a cincelar su lugar en el esquema social, sus lectoras refuerzan ellas mismas, con inadvertida aquiescencia, la consolidación de un imaginario colectivo profundamente sexista. Sobre esta proyección social, cargada de clichés y prejuicios, sustenta el sistema patriarcal sus arquetipos de género, aquellos en donde a las mujeres les está asignado un lugar de dependencia y subalternidad. La aportación de Regina José Galindo en el evento también ostenta un título directo y alusivo al entorno de exhibición. *Encierros* es la denominación elegida por la artista, aunque, en este caso, poco más se puede añadir a la caracterización de la obra.

Lamentablemente, la producción no llega a trascender el marco de realización y ni la artista la recoge en la relación de obras incluidas en su página oficial ni resulta posible rastrear su huella por los medios documentales habituales. No obstante, la circunstancialidad recogida en el título elegido por la autora se materializa, solo dos años después, en una pieza que Galindo presenta en la muestra colectiva “Días Mejores”, impulsada por el *Centro Cultural de España* en San José de Costa Rica. Para esta intervención, Regina José elige una denominación más compleja, **Proxémica** (2003),¹⁰⁰ que introduce nuevos matices en la linealidad descriptiva del término anterior, sin que por ello se anule su capacidad para adjetivar gráficamente la propuesta.

En sentido estricto, la proxémica es una nueva disciplina abierta, alrededor de los años 70, dentro del ámbito de los estudios de comunicación. Desde ella, se intenta abordar los fenómenos meta-comunicativos, aquellos que, más allá de los significados de los que ya se ocupan los modelos lingüísticos, atienden al universo del sentido. La artista nos sitúa, por tanto, en ese otro plano de codificación que, al igual que sus *performances*, se construye desde la expresión no verbal. La proxémica, como el accionismo, parte del cuerpo, considerado la fuente fundamental de emisión comunicativa, pero lo contempla en interacción con el espacio y la territorialidad, diferentemente semantizados en función del contexto cultural en que se incluyen.

El registro videográfico que documenta la pieza nos revela la simplicidad del proyecto. Fuera de las salas del espacio expositivo, en una zona ajardinada integrada en el edificio de exhibición, se ubica el cubículo de nueva obra en el que tiene lugar la acción. El tosco volumen, de reducida altura, está construido con gruesos bloques de cemento y techado con una lámina de uralita que cierra la cubierta. En uno de los laterales, la ausencia de dos de las piezas constructivas dibuja en su centro una estrecha y única abertura. Por el tipo de formulación constructiva que plantea la obra,

¹⁰⁰ Foto 19, p. 232. Disponible en <https://www.utep.edu/rubin/exhibitions/past/battleground.html>

reverberan en ella los ecos de una de las elaboraciones primigenias de la *performance* venezolana que Antonieta Sosa (1940) presenta en la *I Bienal de Artes Visuales* de Caracas.

En ese contexto, en el interior del *Museo de Bellas Artes* de la ciudad, la artista levanta una pequeña estructura de ladrillo que identifica como: *Situación Titulada Casa* (1981). Las diferencias entre ambos planteamientos son innegables, Sosa tapiza la cubierta de su cubo con vidrios rotos y abre algún orificio que permite ver el interior, en una resolución formal donde la referencialidad habitacional es más directa y transparente. Galindo, por el contrario, acentúa la condensación conceptual y subraya el componente cerrado y opresivo de la estructura que bloquea, de forma explícita, toda intervención externa. Las dos elaboraciones comparten, sin embargo, una misma crítica a la violencia y al aislamiento que ahogan la vida humana en las periferias económicas, una realidad que las dos creadoras deciden trasladar a su lugar de enunciación simbólica: el museo.

Articulada radicalmente en primera persona, la *performance* de Regina José comienza cuando la autora entra en escena y, con cierta dificultad, se cuela por el reducido hueco que se ha dejado abierto a media altura. Una vez dentro de la cámara, con el auxilio de una paleta y material de albañilería, procede a colocar, desde el interior, los sillares que acaban de sellar el hermético y escueto cubículo. Durante una noche completa y una parte del día posterior, la *performer* permanece encerrada en el interior de este compacto habitáculo, dando por terminada la acción cuando, transcurrido el lapso temporal prefijado, logra ella misma romper el muro sirviéndose de un martillo y un cincel.

La obra de Galindo no es el único ejemplo que, dentro del arte centroamericano y en fechas muy próximas a esta realización, recurre a fórmulas constructivas en las que, física o simbólicamente, se establece una interacción entre corporalidad y espacialidad dentro de un contexto de

reclusión. Probablemente, sea *Aislamiento*,¹⁰¹ una *performance* que Fermín Ceballos (1978) realiza en el año 2005 en la isla de Santo Domingo, la que mantiene una mayor proximidad con la pieza de la autora, pero otra obra anterior, de la también guatemalteca M^a Adela Díaz (1973), opera igualmente con el lenguaje de la incomunicación y el encierro a partir de un ámbito espacial constructivamente diferenciado. Desde una óptica claramente comprometida con el discurso de género, la obra de Adela Díaz, nos habla, en *Ambrosía* (2000), de la exclusión y la segregación femenina, confiriendo metafórica visibilidad a aquello que por lo general se mantiene soterrado.



Figura 16. Foto 19. REGINA GALINDO. Proxémica. 2003. Fotografía: Andrea Aragón

Para esta *performance*, integrada en el festival *Octubre Azul*, la artista se confina, junto a veinticinco mil larvas de mosca, en una caja de vidrio transparente ubicada en medio de la calle. Durante una hora y media y totalmente vestida de blanco, permanece, inmóvil y con los ojos cerrados, en su restringido habitáculo. Mientras tanto, el intenso calor generado por el

¹⁰¹ Con una innegable influencia de *Proxémica*, Fermín Ceballos protagoniza, en un pequeño islote a cincuenta metros de tierra firme, una *performance* en la que permanece durante un día y medio dentro de un cubo de ladrillo que él mismo erige, después de haber atravesado el mar a nado a la salida del sol. Puede ampliarse la información en <http://performancelogia.blogspot.com.es/2007/01/aislamiento-sayuri-guzmn.html>, consultado en febrero de 2014.

encierro acelera el proceso de eclosión de los insectos que terminan envolviendo el cuerpo de la *performer*. Con su propuesta, Díaz deja constancia de la porosidad presente en las obras de las creadoras guatemaltecas de postguerra que, por su clara posición de denuncia y cuestionamiento, constituyen auténticas declaraciones políticas.

Probablemente es desde esa clave desde donde que hay que abordar el trabajo realizado por Galindo en Costa Rica. A diferencia de *Ambrosía*, no hay en *Proxémica* una narratividad subyacente que favorezca la legibilidad de la construcción. La propia artista incorpora esos elementos de nítida contextualización en obras posteriores que, sin duda, mantienen con esta pieza una línea de filiación. Así, la violencia de género resuena estremecedora en *(279) golpes*,¹⁰² una planificación del año 2005, y la presencia imponderable de la muerte en *Clausura* (2013),¹⁰³ una realización posterior. *Proxémica*, sin embargo, mantiene un nivel de abstracción mayor, no por ello menos perturbador, que lleva a Galindo a confinarse en una prisión de cemento, quizá, como la literalidad del título indica, para expresar su relación vital con un territorio que no logra desprenderse de la violencia.

De aislamiento nos habla también una de las dos únicas *performances* que la autora realiza en el año 2002, un proyecto en el que, rompiendo la transparencia habitual con la que nombra sus obras y de forma absolutamente excepcional, utiliza la expresión: *Sin título*, como etiqueta nominativa. Una identificación que, irónicamente, completa con un paréntesis aclaratorio añadido a continuación: *(hasta ver)*. A pesar de todo y más allá de la ironía implícita, ***Sin título (hasta ver)*** (2002) no es una denominación totalmente ajena a la literalidad con que acostumbra la artista a etiquetar sus producciones ya que, durante todo el desarrollo de la acción, decide permanecer voluntariamente con la facultad de la visión totalmente anulada. Sobre este factor, sustenta la construcción de la pieza, que se diseña esencialmente como un recorrido vivencial signado por la ceguera.

¹⁰² Fotografía ya referenciada. Análisis pormenorizado de esta obra en p. 336.

¹⁰³ Fotos 96 y 97, p. 569. Disponibles en <https://www.reginajosegalindo.com/en/clausura-2/>

La *performance*, para la que Galindo cuenta con el acompañamiento de la curadora Rosina Cazali, representa su participación en la *III Bienal* celebrada en la ciudad de Lima, en Perú. De recorrido brillante, pero efímero, este evento reúne, en su tercera y última convocatoria, seis colaboraciones centroamericanas entre las que se registran tres propuestas de arte de acción. La proyectada por la artista guatemalteca, como comenta Cazali, vuelve a transgredir los límites para generar renovados campos de simbolización,

Acercarse a sus obras es difícil y, sin embargo, a través de sus performances y acciones ha atrapado la atención de un público que sigue sus pasos de cerca e identifica, a través de sus gestos corporales un campo simbólico. Así sucedió cuando permaneció con los ojos vendados durante cuatro días, encerrada en un pequeño recinto, durante la III Bienal Iberoamericana de Lima, Perú. (Cazali, 2003:63)

Fiel a la naturaleza rupturista de su matriz creativa, esta realización, como la anteriormente revisada –*Proxémica*–, contiene, en su imprecisa referencialidad, un componente autorreflexivo que nos permite derivar de la propuesta una reconsideración de los límites y posibilidades de la propia práctica artística. Si *Proxémica* aludía a la capacidad de comunicación del cuerpo, en su dimensión espacio-temporal, sin necesidad de recurrir a la palabra, *Hasta ver*, en su suspensión radical de la facultad de ver, nos habla de la exigencia de ampliar los confines de la percepción. Este requerimiento es el que las *performances* reclaman para sí y, para ello, ponen en juego la propia corporalidad a fin de derribar las barreras existentes entre la forma y lo informe, lo tangible y lo intangible o, como sugiere la pieza, entre lo visible y lo no visible.

En esta vía de descubrimiento, se enmarca la propuesta donde la artista explora posibilidades y registros físicos desconocidos, como ella misma explica en el curso de una entrevista,

Cada acción realizada ha tenido su propia energía y todas han dejado marcas imborrables. Pienso por ejemplo en la acción Hasta ver (...) fue una experiencia increíble, física y psicológicamente. Darse cuenta de cómo el cuerpo es tan maravilloso que se adecúa a todo, cómo al principio sentía vértigo y cómo luego los demás sentidos se fueron despertando... Eso fue increíble (...) Lo que más recuerdo de Perú es su olor y sus sonidos (Redacción Siglo XXI, 2004).

La *performance* de Galindo principia en el aeropuerto de Guatemala, donde se cubre los ojos antes de iniciar su vuelo hasta el país andino. Allí, se mantiene permanentemente con los ojos vendados a lo largo de los cuatro días de duración de su estancia en Lima. Durante la *Bienal*, ocupa, sola y en silencio, una habitación vacía habilitada para ella en el espacio expositivo. El resto del tiempo, es acompañada por la curadora Rosina Cazali que asume funciones de lazarillo. Es con ella con quien se queda cada noche de regreso al hotel, con quien habla, quien la ayuda a bañarse, a vestirse, a comer... Finalmente, regresa a su país de origen de igual manera, sin desprenderse de los apósitos oculares hasta arribar al aeropuerto guatemalteco.



Figura 17. Foto 20. REGINA GALINDO. Sin título (hasta ver). 2002. Fotografía: Rosina Cazali

Como es usual, el proyecto queda acreditado a través de un archivo fotográfico y del rodaje de una videograbación. El primero, más formalizado, refleja el desarrollo de la *performance* en las instalaciones expositivas, unas imágenes en las que intuimos el planteamiento de alguna de sus elaboraciones posteriores, *Toque de queda* (2005)¹⁰⁴ por ejemplo. El registro videográfico, sin embargo, recopila un contenido más amplio que desglosa, en un relato visual, el decurso vivencial de la acción a lo largo de los cinco días. Así, una vez se coloca los parches que ciegan sus ojos, vemos a la artista en el aeropuerto, en el avión, caminando por las calles de Lima, alojada en el espacio museístico, paseando junto al mar, de nuevo en el avión de regreso y finalmente, ya en su país, despojándose de las vendas con ayuda de Cazali y recuperando la visión.

La grabación fílmica nos traslada, en un pormenorizado encadenamiento de secuencias, los hechos acaecidos en el desarrollo de la propuesta, pero evidentemente hay en ella mucho más. Una *performance* no es solo un acto delimitado en el tiempo y el espacio, sino una suma de informaciones, procesos intelectuales y emocionales que acaban precipitando en una escenificación con voluntad comunicativa. No se reduce, pues, a involucrar a quien la materializa en una serie de acontecimientos previamente diseñados, sino que busca convertirse en un detonante capaz de incidir en quienes participan en ella. Busca despertar, en otros, aquellos resortes que determinan lo que nos define o los mecanismos a partir de los cuales establecemos las relaciones sociales o interpersonales. En esa medida, la acción de Regina José desborda su propia experiencia para destilar sugerencias y evocaciones en sus potenciales espectadores.

Si en *Proxémica*, la artista anulaba todas sus capacidades perceptivas en un aislamiento radical con el entorno, en *Sin título (hasta ver)*, solo la visualidad resulta cercenada. Como ella misma explica al describir la obra:

¹⁰⁴ Fotos 141, 142, 143 y 144, pp. 724 y 726. Disponibles en <https://www.reginajosegalindo.com/en/toque-de-queda-2/>

“*Me censuro los ojos*”,¹⁰⁵ opta por suspender solamente su capacidad de visión, quizá agostada por la permanente espectacularización de la violencia que, a diario, inunda su país natal. Pero quizá también, en una clave más global, para reivindicar que, en sociedades saturadas de visualidad y al mismo tiempo cegadas ante lo que la realidad esconde resulta imprescindible activar el campo amplio de la percepción para, como apunta Judith Butler en relación a los contextos de guerra, “*Aprender a ver el marco que nos ciega respecto a lo que vemos*” y sortear así, “*Este ‘no ver’ en medio del ver, este no ver que es condición del ver*” (Butler, 2010:143).

Con otros códigos, a lo largo del año 2006, durante el final de su periodo de residencia en la isla de Santo Domingo, Galindo lleva adelante otras dos *performances* en las que vuelve a aflorar la temática del aislamiento y la incomunicación, aunque con una entonación marcadamente poética. También en esta ocasión, son trabajos que hunden sus raíces en las fuentes originarias del *body art* y en los que la artista tensiona nuevamente las fronteras de su resistencia corporal. A diferencia de las piezas anteriores, en estas, sin embargo, Regina José hace uso de una formulación constructiva definida por el estatismo y la inacción, de forma que su escenificación acaba conformando una imagen congelada y sostenida en el tiempo. En cualquier caso y a pesar de la tensión física sobre la que se sustenta la efigie dibujada, estas producciones consiguen proyectar una gran apacibilidad y una notable belleza visual.

La referencia geográfica, con la presencia del mar como trasfondo y componente simbólico, puntúa constructivamente ambas piezas y la utilización del cuerpo desnudo de la artista, en directa asociación con la naturaleza, destila una filiación isleña en la que es inevitable recordar las elaboraciones performativas de la artista, de origen caribeño, Ana Mendieta. Estos lazos resultan especialmente intensos en *Isla* (2006),¹⁰⁶ cronológicamente la obra realizada en primer lugar. La *performance*,

¹⁰⁵ Web de la artista, en <http://www.reginajosegalindo.com/sin-titulo-hasta-ver/>.

¹⁰⁶ Fotos 21 y 22, p. 238. Disponible en <https://www.reginajosegalindo.com/en/isla-2/>

presentada en Santo Domingo al inicio del año 2006, es también la pieza elegida para su participación en la *I Bienal de Arquitectura, Arte y Paisaje* celebrada en las islas Canarias.¹⁰⁷ El evento, inaugurado en noviembre de ese mismo año, propicia un diálogo creativo entre artistas procedentes de los tres continentes hacia los que mira el archipiélago, con el paisaje como nexo y pretexto.

En *Isla*, Galindo configura sin duda una obra singular, con un trazado poético que la distancia considerablemente del poso de violencia a que nos tiene acostumbrados. La elaboración, de factura acusadamente intimista, se corresponde con una acción registrada en soporte video-gráfico, una grabación de apenas dos minutos y medio en donde la imagen se acompaña con el acompasado ruido de las olas chocando contra los promontorios rocosos. Como en otras *performances* de la autora, el mutismo corporal se acentúa con la incorporación de los sonidos que lo envuelven, un rumor, monótonamente reiterado que subraya la sensación de soledad que la figura femenina y, posteriormente, el vacío que genera su ausencia transmiten.



Figura 18. Fotos 21 y 22. REGINA GALINDO. Isla. 2006. Fotografía: Engel Leonardo

Acurrucado frente al mar, el cuerpo desnudo de Regina se ovilla, en posición fetal, en una oquedad abierta en el reborde rocoso de la costa

¹⁰⁷ Puede accederse al catálogo en https://issuu.com/opaisajecanarias/docs/catalogo_primera_bienal, consultado en enero de 2011.

dominicana. Ajena al entorno que la rodea, casi en el límite de la línea que separa el mar de la tierra firme, su anatomía parece fundirse con el paisaje entre las erizadas aristas del arrecife. La estrategia incorporativa, recurrente en gran parte de las acciones que Mendieta articula en relación directa con la naturaleza, ya había sido utilizada anteriormente por algunos artistas cercanos al *land art*, especialmente los más involucrados en prácticas performativas. El trabajo corporal de Dennis Oppenheim, con obras como *Tensión paralela* (1970), constituye un buen ejemplo.

Pero no es el *earthworks*, ni siquiera en aquellas intervenciones marcadas por la “implicación”,¹⁰⁸ la referencialidad de la que bebe la *performer* guatemalteca. El diálogo que la obra genera entre corporalidad y naturaleza y la vocación efímera que preside la realización remiten, sin posibilidad de equívoco, a las producciones que la autora cubana residente en Iowa realiza entre 1973 y 1980. La relevancia determinante concedida al rastro que el cuerpo deja en la superficie pétreo prolonga, asimismo, esa línea de filiación. La serie *Siluetas* (1973-1980) o las piezas elaboradas Old Man’s Creek, *The Tree of Life* (1977), se intuyen en el subtexto de *Isla*, aunque no encontremos aquí el sentido simbólico de disolución de la corporalidad y el mimetismo ritualizado con la tierra de los trabajos de Ana Mendieta.

Isla mantiene, no obstante, un aliento equiparable en la gestión de la soledad y la pérdida, probablemente porque, más allá de los registros formales compartidos, la obra evoca la común experiencia del exilio vivenciada por ambas artistas, desde su isla natal al continente, en el caso de Mendieta, del continente al espacio insular, en el de Galindo. Pero una isla, antes que una entidad geográfica, es un estado de ánimo, lo que nos permite leer con otras claves la propuesta y deslizarnos desde lo personal a lo genérico. El desarraigo y la separación que la autora establece con su

¹⁰⁸ Tonia Raquejo (2008) diferencia, dentro del *land art* y en función de la actitud con la que los artistas se enfrentan al territorio, entre “Integraciones”, “Interrupciones” e “Implicaciones”. En esta última variante, la relación entre ambos componentes adquiere un carácter netamente personal y las producciones suelen caracterizarse por la utilización de una escala humana y un gran respeto por el entorno. En la producción de Galindo, sin embargo, la naturaleza, cuando está presente, no es tanto el punto de partida como el marco que acoge la obra.

entorno delimita un espacio diferencial respecto a ese orden patriarcal en el que está inserta y al que se opone firmemente en el posicionamiento discursivo del que brotan sus obras.

Vivir en los bordes, como el emplazamiento de la pieza de Regina José sugiere, y la producción de ambas artistas manifiesta, es el resultado de una elección personal que insiste en reafirmar la radical diferencia frente a los modelos establecidos. Pero ese habitar los márgenes, que se traduce en la producción de la *performer* cubana como una indagación sobre las formas de identidad excéntrica, queda atravesado en el accionismo de la artista guatemalteca por un vector intensamente social, el mismo que la lleva a convertir su cuerpo en el reflejo de otros cuerpos, de “Todos los cuerpos”, como parafrasea acertadamente la exposición que, comisariada por Lidón Sancho, le dedica la *Universidad Jaume I* de Castellón en el año 2013. Así, se entrecruzan en *Isla* evocaciones y significados de distinto calado y con diferentes implicaciones.

La aparente placidez que proyecta la escena, que probablemente no es ajena a su particular momento personal, oculta, pese a su supuesta transparencia, más elementos de los que es posible apreciar a simple vista. Como su cuerpo en la *performance*, Regina José, termina encontrando un lugar en el que acoplarse dentro del efervescente entramado del accionismo caribeño, un espacio propio que, a pesar de todo, ella dibuja metafóricamente al filo de la costa y mirando al mar, puerta de entrada, pero también factor de aislamiento y ruta de escape. Sin embargo, como permiten constatar las imágenes, las afiladas rocas no ofrecen un lecho acogedor. Moldeadas por la abrasión, su superficie se muestra dentada y punzante, necesariamente agresiva para un cuerpo que no goza de otra protección que la frágil cobertura de su piel. Un cuerpo femenino inmóvil que soporta las laceraciones externas, con enajenada pasividad, sin oponer resistencia.

La gráfica caracterización de la pieza que Galindo incluye en su página oficial adiciona nuevos registros interpretativos a los datos que nos aporta la mera contemplación visual: “*Permanezco inmóvil en un arrecife formando un*

charco con mis propios orines alrededor de mí".¹⁰⁹La descripción de la *performer*, con su característica explicitud, muta con brusquedad de lo poético a lo escatológico, dinamitando cualquier posible veleidad de autocomplacencia escópica que hubiéramos podido albergar. La belleza del cuerpo femenino en ajustada asociación con la naturaleza, una mimesis profusamente explotada por las dicotómicas construcciones del imaginario patriarcal, queda, así, automáticamente contaminada por la alusión a esas secreciones corporales. Su explicitación torna físicamente tangible y real la idealizada estampa generada por la *performance*, un espejismo que la leyenda textual disuelve con su matéria concreción.

Como alegóricamente parece sugerir la obra, el cuerpo femenino ha de asumir un gravoso coste si quiere acoplarse al medio y responder al esquema social prefijado. Como para todos los cuerpos excéntricos o inadecuados al modelo establecido, su adaptación al entorno acostumbra a llevar aparejada la exigencia de una pasiva inconsciencia sobre la herencia histórica, política y social que en él cristaliza y una cierta cuota de dolor que, en mayor o menor grado, con mayor o menor concreción, certifica su posición relegada. Al ignorar la condición de constructo cultural de los límites que les cercan, quienes así habitan los márgenes quedan varados en su círculo de soledad y aislamiento, paralizados, con sus propias excrecencias, en la monótona vacuidad del acontecer diario.

En ***Carnada*** (2006),¹¹⁰ *performance* del último tramo de ese mismo año 2006, tropezamos una vez más con la soledad y el aislamiento, que se expresan en esta acción en forma de cautiverio. A estos factores, se adiciona un subrayado componente de indefensión, que la condición gestante de la *performer* contribuye a agudizar. Como en la elaboración anterior, la inclusión en el paisaje y el sentido de liminaridad juegan un papel determinante, al igual que el planteamiento de la propuesta desde una perspectiva que no es ajena al compromiso de la autora con el discurso de género. Asimismo y desde un

¹⁰⁹ Web de la artista, en <http://www.reginajosegalindo.com/isla/>

¹¹⁰ Foto 23, p. 243. Disponible en <https://www.reginajosegalindo.com/en/carnada-2/>

punto de vista sintáctico, la realización se plantea con un acusado estatismo, una opción retórica que acaba conformando igualmente una imagen fija que parece suspender el paso del tiempo.¹¹¹

No es casual la alta prevalencia que registra en este periodo la *performance* en la República Dominicana. Al igual que en su vecina Guatemala, también en la isla se suele situar en el arranque del nuevo milenio un poderoso impulso de renovación creativa en ese ámbito. Sus protagonistas, un activo grupo de artistas jóvenes, buscan desligarse definitivamente de la estrecha relación que el movimiento performativo precedente había establecido con la práctica teatral y otras manifestaciones escénicas relacionadas. El año 2006, por otro lado, representa un momento crucial para la expansión del accionismo por cuanto la *Facultad Latinoamericana de Estudios Sociales* (FLACSO) ofrece, por primera vez, una diplomatura en este campo coordinada por la doctora Maja Horn.

David Pérez Karmadavis (1976), Fermín Ceballos (1978), Saruyi Guzmán (1976) o Lina Aybar (1970) son algunos de los nombres ligados a esta corriente innovadora. Todos ellos estrechamente vinculados, de una u otra manera, a la trayectoria profesional de Regina José Galindo que, durante los dos años de estancia en el país, participa activamente en este proceso de eclosión. En este contexto, resulta especialmente relevante el papel jugado por el *Centro Español de Cooperación Cultural y Desarrollo en Iberoamérica*, con sede en Santo Domingo. Desde esa institución, se promueven los célebres *Encuentros Internacionales de Arte de Performance y Acción* “PerforMar” y, respecto a la obra que nos ocupa, se impulsa, a finales del 2006, una exposición colectiva, bajo el provocativo título de “Al límite”, de la que esta pieza forma parte.

¹¹¹ De hecho, la imagen visual que la obra construye es seleccionada, en su formato fotográfico, para participar en “Photopia”, *Muestra Internacional de Fotografía* celebrada, en el año 2014, dentro del *Espacio Alternativo* del *Proyecto Poporopo*, en Guatemala capital. La edición, con una restringida representación de nueve artistas, queda dedicada ese año a la evocación del cuerpo humano. Las fotografías de *Carnada* presentadas al evento llevan la firma del *performer* dominicano David Pérez Karmadavis. Puede consultarse el catálogo del evento en https://issuu.com/proyectopoporopo/docs/photopia_catalogo_espacios_pags

Siguiendo, con geográfica literalidad, la indicación nominativa del evento, todas las proposiciones presentadas se llevan a cabo en uno de los bordes de la isla, el que sigue la línea dibujada por el malecón de la capital. Allí, desarrolla Regina José su proposición que, recogiendo la invitación formulada por los organizadores, vuelve a tensionar los límites de su resistencia física en una producción singularmente extrema. Nuevamente el cuerpo femenino, desnudo y sobreexpuesto de forma irreverente, concita el protagonismo de la acción. Y, con la misma explicitud provocativa con que se etiqueta la exhibición, Galindo nombra su *performance* con un vocablo chocante, pero preciso, que describe fielmente el reduccionismo biológico que reserva para su corporalidad en este arriesgado montaje.



Figura 19. Foto 23. REGINA GALINDO. Carnada. 2006. Fotografía: Ivory Núñez y David Pérez

Carnada, una palabra de uso común con la que se identifican los despojos animales utilizados como cebo, resulta ser una denominación tan expresiva como ajustada para calificar metafóricamente la propuesta. La producción es descrita por la artista en su página oficial con su habitual y riguroso prosaísmo: “*Con cuatro meses de embarazo, permanezco dentro de una red de pescar que forma una bolsa, colgada de un árbol frente al mar, a*

varios metros de altura".¹¹² De esta forma, como si se tratara de una pieza animal recién cobrada o del señuelo dispuesto para atraer al depredador, la *performer*, plegada sobre sí misma, se mantiene atrapada en una red blanca suspendida del ramaje. Vencido por el peso, el enrejado del aparejo se incrusta en su piel, dejando la huella del entramado fibroso de la malla sobre su superficie.

No es esta la única composición que la artista desarrolla en estado de gestación, ni desde luego la de mayor crudeza visual. Algunas de ellas, como *Mientras, ellos siguen libres* (2007) o *Un espejo para la pequeña muerte* (2006)¹¹³ destilan sin duda mucha más violencia, pero probablemente sí que es la que conlleva un grado de riesgo más elevado y la que suscita mayor perplejidad en quien la contempla. Como atestiguan las fotografías que documentan la *performance*, la red de pesca que aprisiona el cuerpo de la *performer* se perfila solitaria sobre la playa. Fuera del malecón, amarrada a una de las ramas más altas de los árboles que lo bordean, la bolsa y su atípico contenido interrumpen la plácida armonía del paisaje de forma paradójica.

La abrupta exposición del cuerpo femenino, recogido sobre sí mismo, crea una extraña tensión que la absoluta pasividad de la figura femenina no hace sino enfatizar. Como en *Vértigo*,¹¹⁴ la propuesta presentada en la *III Bienal de Tirana*, la artista vuelve a mostrarse indefensa y colgada en el vacío a gran altura. Pero en esta *performance*, las convulsiones corporales que puntuaban aquella pieza y la violencia explícita que desprendía son sustituidas por una sosegada quietud que el entorno natural subraya, pero que la violencia latente que contenida en la escenificación niega con rotundidad. Este principio de contradicción, que genera un irresoluble desequilibrio, es quizá uno de los aspectos más sorprendentes del proyecto.

¹¹² Web de la artista, en <http://www.reginajosegalindo.com/carnada/>

¹¹³ Análisis pormenorizado de estas obras en pp. 378 y 356, respectivamente.

¹¹⁴ Análisis pormenorizado de la obra en p. 222.

El recurso constructivo sobre el que se ensambla el diseño conceptual de la pieza constituye, al mismo tiempo, un ingrediente fundamental en el proceso de implementación de la acción. Aquilatar la capacidad perceptiva del espectador y poner a prueba los límites de resistencia física y mental de su ejecutante parecen ser, pues, uno de los objetivos de la obra que nos aproxima a la violencia desde una frontera teñida de inquietante indeterminación, como explica la propia artista:

En el trabajo, lo que me interesa, más que los límites, es la tensión que se genera al acercarse a ellos. El estar cerca, sin saber cerca de qué... una tensión que me traspasa y traspasa al otro. Porque ningún límite está realmente definido, es ambiguo (Díez, 2006:59).

Ese trabajo en los límites, que ella conscientemente tensiona y que constituye uno de los rasgos definitorios de su discurso poético, se convierte en la principal seña de identidad de estas dos obras caribeñas -*Isla* y *Carnada*-. En ambas, la artista establece un contradictorio e inestable equilibrio entre su corporalidad y el entorno natural, que convierte en marco físico y contrapunto constructivo de la propuesta. En ambas realizaciones, además, su cuerpo, territorio representacional por excelencia, queda ubicado, de forma inconfundiblemente remarcada, en los márgenes del espacio habitado.

El escueto reborde rocoso que rodea el muro del malecón es el lugar elegido para articular la primera de estas *performances*, mientras que en *Carnada* la ubicación, aún más inconcreta, deja su cuerpo suspendido en el aire. Queda, así, privado incluso de la posibilidad de dejar un rastro físico en el medio que lo acoge, una huella que, como ocurre en *Isla*, compense alegóricamente el vacío dejado por su desaparición. *Carnada* se emplaza en el exterior de la línea ordenadora que traza en la costa el murallón de cemento del espigón, pero renuncia a hollar la tierra firme para conformar una escenificación que, por su localización disruptora y por la provocadora

metáfora que genera, actúa como un poderoso reclamo visual que desafía la mirada del espectador.

El texto corpóreo que configura la artista incorpora, por otro lado, elementos que contravienen claramente las fórmulas de expresión figurativa convencional, incidiendo en la liminaridad constructiva que perfila la elaboración. El cuerpo desnudo de Regina José, objetualizadamente exhibido como una pieza de carne, desborda las fronteras canónicas de representación femenina inevitablemente emoborradas por su incipiente embarazo. Este factor, cuya indeterminada peligrosidad explora en sus investigaciones la antropóloga Mary Douglas, (Douglas, 1991:129-132) añade un ingrediente adicional de ambigüedad a la construcción. Con su implícita disolución de las fronteras corporales entre el interior y el exterior, la condición gestante contradice los límites compactos del cerrado sujeto cartesiano, dibujando, por exceso e inadecuación, una subjetividad diferencial

En ese encuentro conflictivo entre objetualización y subjetivación sitúa Galindo una de las balizas discursivas de la propuesta. Así, el cuerpo de la artista se ofrece atrapado en una red casi invisible, que, como los márgenes culturales normativamente impuestos, neutraliza y constriñe sus movimientos y deja impresas en su piel las dolorosas marcas de su trazado. Como indica la etiqueta que identifica la obra, su cuerpo/objeto es exhibido de forma ostensible, expuesto públicamente a las miradas, a la espera, siguiendo con literal crudeza la metáfora cinegética esbozada por la autora, de que llegue un depredador atraído por el reclamo de la presa. Pero, aún en su pasividad, ese cuerpo femenino, obscenamente exhibido, por su propia singularidad genera interrupciones y demanda consideración.

Alejado de la inscripción normativa, se reafirma desde los márgenes de la legibilidad, constatando su provisionalidad y la distancia existente entre el cuerpo real y su canon representativo. Así, si, por un lado, la obra nos confronta con el reduccionismo objetivador del orden patriarcal, que construye la identidad femenina en torno a una corporalidad irremisiblemente sexualizada y sometida, por otro, las fisuras que la obra introduce refutan la

imponderabilidad de los dictados sociales, contestados desde el mismo territorio corporal que se reclama autónomo en su diferencia. Es por ello que la huella del cuerpo en vez del cuerpo emerge en *Isla* y la evidencia de lo contingente sobre lo permanente en *Carnada*.

3. La violencia de género como principal vector de análisis

Continuando con la línea de exploración abierta en sus primeras *performances*, Regina Galindo focaliza una gran parte de su producción sobre la violencia dirigida de forma específica contra las mujeres, aquella que, en los comportamientos relacionales entre los géneros, tiene la funcionalidad de garantizar su sumisión o penalizar el cuestionamiento del orden establecido. En estas acciones, su obra engarza con las corrientes artísticas que, a partir de la década de los setenta, subrayan la relevancia del cuerpo femenino como el espacio en donde quedan inscritas las relaciones de poder y control que gobiernan la sociedad. Pero a diferencia de esas primeras realizaciones, en estas, su análisis, sin renunciar a consideraciones de carácter universal, aspira a aquilatar el sometimiento de las mujeres en su materialización más concreta y próxima.

Su enfoque de género, cargado de historicidad, pero también de contingencia, resulta entreverado por las múltiples identidades (etnia, raza, clase...) que convergen en la figura femenina y que ella visibiliza a través de su propia anatomía. Pertrechada con esta poderosa herramienta, cuestiona y evidencia, de forma directa y explícita, una problemática que, pese a su transversalidad geográfica y temporal, asume en este enclave guatemalteco una formulación peculiar. Y es que, a pesar de la progresiva impregnación de los países latinos por un mestizaje de tradiciones culturales con formas de violencia específicas, este ámbito geopolítico sigue profundamente marcado

por el predominio de un machismo radical que enlaza directamente con la herencia colonial de raíz hispana cargada de mitología católica.

Incluida dentro del denominado *Triángulo Negro*, junto al Salvador y Honduras, Guatemala, como sus dos estados vecinos, se distingue por el alarmante registro de asesinatos a mujeres y niñas.

Corresponden al triángulo septentrional de América Central los índices de homicidios más elevados en un contexto que no sea de conflicto. El índice de hombres se ha mantenido estable en el último decenio, pero ha aumentado el homicidio de mujeres. En Guatemala, desde 2004 los homicidios de mujeres aumentaron un 114% en comparación con el 68% en el caso de los hombres (Manjoo, 2012).

Una situación paradójica si tenemos en cuenta que el país es pionero en la legislación contra este tipo de crímenes después de que, en el año 2008, se aprobara la “Ley contra el Femicidio y otras formas de violencia contra la mujer”.

Como señala Rashida Manjoo, relatora de la ONU, la amplitud del fenómeno y su profundo arraigo en la zona se asientan “*en una cultura de odio contra las mujeres y en el fracaso de los sistemas judiciales*” (Lorite, 2011).¹¹⁵El acusado componente misógino que revelan las cifras responde a los agudos desequilibrios sobre los que se estructura el país, dualizadamente sustentado sobre una pronunciada dicotomía de género. Esta sesgada estructuración, que marca las relaciones entre hombres y mujeres, garantiza su pervivencia a través de la persistente repetición de pautas de comportamiento e interacción normalizadamente incorporadas a la vida social. Desde esas premisas, las mujeres son moldeadas por normas y convenciones que las someten a una violencia simbólica íntimamente

¹¹⁵ Declaraciones realizadas en el marco de las “Jornadas Iberoamericanas contra el feminicidio: el fin de la impunidad”, organizadas por la Universidad Carlos III de Madrid en el año 2011.

entrelazada con distintas expresiones de violencia física, por su propia naturaleza, mucho más evidentes.

Desde una perspectiva global, la violencia de género, a pesar del carácter extremo de algunas de sus manifestaciones, no cobra protagonismo en el escenario internacional hasta fechas muy recientes. Tradicionalmente invisibilizada, no ha sido esta una cuestión fácil de incorporar a los esquemas de análisis y comprensión social, como tampoco la modificación de percepciones y actitudes con que responder a su presencia. Asimismo, los conceptos que permiten entender ajustadamente la naturaleza y profundidad de la problemática y que dan nombre, y con ello existencia, a formas de discriminación y violencia seculares son también relativamente próximas en el tiempo. Lo mismo ocurre, inevitablemente, en el marco legal y normativo dirigido a su erradicación.

En realidad, no es hasta la última década del siglo XX, cuando la Organización de las Naciones Unidas adopta un papel activo en la materia e incluye en sus resoluciones consideraciones al respecto.¹¹⁶ A partir de ese momento, la violencia contra la mujer pasa a ser reconocida como una forma de agresión que conculca los derechos humanos y que las mujeres padecen por el mero hecho de serlo. Dentro del ámbito latinoamericano, el desarrollo legislativo internacional encuentra su principal réplica en la “Convención de Belém do Pará” que completa las garantías recogidas en la *Convención Americana sobre Derechos Humanos* (CADH) y establece, de manera precisa, los límites jurídicos del fenómeno.

Aprobada en 1995 y sancionada por 32 estados, entre ellos Guatemala, esta disposición reguladora define esta específica forma de violencia como: “*cualquier acción o conducta, basada en el género, que cause muerte, daño o sufrimiento físico, sexual o psicológico a la mujer, tanto en el*

¹¹⁶ Puede ampliarse esta información en Comité para la Eliminación de la Discriminación contra la Mujer, *Recomendación General N°19: La Violencia contra la Mujer*, 1994, párr.1 y 7; *Recomendación General N°30 sobre las mujeres en la prevención de conflictos y en situaciones de conflicto y posteriores a conflictos*, 2013, párr. 34. En http://www.ipu.org/splz-e/cuenca10/cedaw_19.pdf y <http://www.cc.gob.gt/ddhh2/docs/Organos/Mujer/Generales/OGmujer30.pdf>

ámbito público como en el privado” (OEA, 1994, cap. I, art. 1). No obstante, y a pesar de los importantes avances conseguidos durante los últimos años en el terreno legal, la prevalencia del problema se mantiene. Y, como deja patente la agravada incidencia registrada en los países de Mesoamérica, en entornos de alta inestabilidad, lejos de desaparecer, este tipo de violencia se agudiza y adquiere nuevas expresiones que responden a los cambios experimentados en el área. En esta clave, hay que entender las altas tasas de feminicidio o las múltiples agresiones sexuales protagonizadas por las maras en Guatemala, Honduras o El Salvador.

La constatación de la labilidad adaptativa de la violencia de género refuerza la necesidad de desarrollar marcos explicativos que den cuenta de lo que acontece, esquemas de interpretación que ayuden a avanzar en la modificación de los imaginarios compartidos. De esa fuente de simbología colectiva generada por el ordenamiento social beben tanto los distintos medios de comunicación como las producciones creativas y artísticas que replican, en gran medida, sus restricciones normativas, su predeterminado reparto de roles y los modelos de relación que pautan la convivencia.

Pero además de factores de consolidación y reproducción de lo existente, estas instancias de interacción y representación poseen la capacidad de desempeñar un papel productivo que contribuya a generar esquemas de identificación alternativos y a construir nuevos imaginarios y nuevas realidades. En ese plano de construcción y denuncia se sitúa una parte sustancial de la producción de Galindo que traslada al terreno de la acción visual los crímenes de género, las agresiones sexuales o la consideración del cuerpo femenino como botín de guerra o reducto del honor familiar.

Situando el enfoque en un plano teórico y desde una perspectiva amplia, se puede afirmar que las causas estructurales de la violencia de género se hallan en la propia configuración del sistema patriarcal. En él se generan los valores, prácticas y normas sociales que asignan a las mujeres una posición de inferioridad y subordinación frente a los hombres y que

acaban justificando las desigualdades y desequilibrios que se establecen entre ambos sexos. Desde ese punto de vista, este tipo de violencia va ligada al ensamblaje jerarquizado inter-género y al sistema social en que se inscribe esa relación asimétrica y de dominación.

De la reproducción sostenida de esta situación se deriva directamente una de las características específicas que contribuye a explicar la, siempre incomprensible, persistencia de estos comportamientos violentos: su legitimación social, un factor más amplio y extendido de lo que en principio cabría suponer. Y es que las agresiones contra las mujeres no son validadas solo por los sectores más reaccionarios de la sociedad, sino que se cimientan sobre la complicidad de tramos amplios del espectro social. Es el arraigo del discurso de su subordinación y dependencia en el pensamiento colectivo el que en último término hace posible no solo la, aparentemente, menos agresiva violencia simbólica, sino también las expresiones físicas más extremas. Esta es la razón por la que dichas manifestaciones encuentran con frecuencia una multiplicidad de excusas que, invariablemente, acaban estigmatizando a las propias mujeres victimizadas.

Además, al ser esta violencia uno de los principales mecanismos que garantiza el sostenimiento del sistema social, es en él donde se encuentra el hilo conductor que vincula sus materializaciones. Los asesinatos, la violación, los golpes, las agresiones psicológicas o el acoso sexual no son sino expresiones diversas de una misma realidad. Todos estos invisibilizados territorios son hollados por la artista guatemalteca, que desbroza pormenorizadamente su naturaleza y consecuencias a través de sus obras. De hecho, se podría llegar a afirmar que el conjunto de su producción queda impregnado con la impronta de este vector dado que sus realizaciones, extraordinariamente porosas a toda la violencia circundante, vienen generalmente filtradas a través de canal expresivo de su corporalidad femenina. Con este instrumento creativo, indefectiblemente connotado, la *performer* modula los diversos rostros de la acción violenta.

No hay que olvidar que, aunque la violencia contra las mujeres tiene su origen en el sistema de dominación patriarcal, este no funciona de forma aislada, sino estrechamente entrelazado con otras estructuras de dominación existentes en la sociedad. Ese complejo entramado de relaciones de poder imbricadas, que responden al contexto socioeconómico, político, cultural e institucional prevaleciente, resulta ser, en el marco actual de globalización, profundamente dependiente del contexto mundial. Es en esa instancia supranacional donde reside en este momento histórico, tal como afirma Rosa Cobos (2008), la responsabilidad de generar dinámicas perversas para los sectores más vulnerables de la sociedad, entre ellos la población femenina, un segmento social singularmente frágil por su secular posición de sometimiento y explotación.

Por este motivo y para evitar visiones sesgadas, cualquier aproximación a la violencia de género ha de tomar en consideración el conjunto de variables que definen la desigualdad y la opresión sufrida por las mujeres en su particular contexto. Ha de estar, pues, explícitamente situada, ya que la violencia adquiere rasgos específicos en función de los espacios relacionales en los que tiene lugar. Así, los feminicidios en Guatemala o las agresiones sexuales de las maras o pandillas en una buena parte del área mesoamericana guardan una estrecha relación con la desarticulación social de territorios inmersos en entramados de economía criminal. Impera, en estas sociedades, una cultura generalizada de desprecio por la vida y una larga tradición de resolución violenta de los conflictos que no es ajena al subsidiario papel representado por los estados de la zona en los descompensados esquemas globales de articulación postcolonial.

Es por ello que, en países como Guatemala, marcados por profundas desigualdades socioeconómicas que las políticas neoliberales han contribuido a agravar, germinan nuevas formas de violencia que adquieren, respecto a las mujeres, perfiles extremadamente despiadados. Los distintos aspectos de estas nuevas expresiones de violencia patriarcal, que desbordan el entorno doméstico y los ámbitos de privacidad en que tradicionalmente se habían venido proyectando, son objeto de reflexión de numerosas teóricas y

pensadoras del feminismo militante. Una de las más influyentes es, sin duda, la antropóloga mejicana Marcela Lagarde, pionera en la materia y responsable de herramientas conceptuales de trascendental relevancia para el abordaje institucional y jurídico de la problemática.

Su investigación, como ella misma ha relatado en diversas ocasiones, se inicia para dar respuesta a los múltiples asesinatos de mujeres y niñas producidos en Ciudad Juárez (México) a partir de la última década del siglo XX, un alarmante proceso de crímenes irresueltos a cuyo análisis incorpora un elemento determinante, pero obviado por las sucesivas indagaciones policiales realizadas hasta ese momento: el componente de género.

Lo más notable es la omisión de lo que, por constante y evidente, es la clave (...) el género de las víctimas sólo se toma en consideración como un dato (...) sin contenido social ni de poder opresivo. (...) Así, se elude reconocer e investigar la condición de género de las víctimas niñas y mujeres y de los agresores que, en su inmensa mayoría, son hombres. Se omite el análisis de las condiciones integrales en el análisis de un hecho multideterminado (Lagarde, 2008:214).

Desde esta óptica, Lagarde hace uso de un concepto preexistente, al que dota de nuevo contenido, y define este tipo de crímenes como feminicidios. La categoría, perteneciente al bagaje teórico del feminismo anglosajón, es desarrollada inicialmente por Carol Orlock en 1974 y utilizada, poco después, por la estadounidense Diana Russell en la ponencia presentada ante el *Primer Tribunal Internacional de Crímenes contra las Mujeres*,¹¹⁷ celebrado en Bruselas en el año 1976. A partir de la década de los

¹¹⁷ El Tribunal, presidido por Simone de Beauvoir, se plantea como una réplica, desde las propias mujeres, a la declaración del *Año Internacional de la Mujer* (1975) por parte de la ONU. Su objetivo era evidenciar, de forma argumentada, la magnitud y profundidad de la opresión que afectaba a este grupo poblacional en un mundo dominado por varones. La convocatoria consiguió aglutinar casi dos mil asistentes de más de cuarenta países que documentaron, de forma testimonial, las distintas formas con que se manifiesta la violencia de género. El evento constituyó un acontecimiento histórico de gran importancia para la evolución posterior del concepto.

noventa, junto a Jill Radford, Russell continúa su labor teórica que da pie a una exhaustiva investigación en la que rastrean los homicidios de mujeres en distintos entornos. En sus documentadas publicaciones, las autoras definen como femicidio (*femicide*) los asesinatos que incorporan un componente misógino y que ellas consideran la forma más extrema de dominación de género.

Pese a la relevancia de este primer paso, es en el contexto latinoamericano donde el término se enriquece y adquiere un creciente grado de análisis científico y social que responde a la necesidad de determinar las causas sociales, culturales y estructurales que subyacen a la cristalización de esta forma de barbarie. Desechando una traducción directa del vocablo, Lagarde sustituye femicidio (una voz que limita restrictivamente el concepto a los homicidios contra mujeres) por feminicidio. De esta forma, con su modulada traducción, la teórica mejicana abre significativamente las posibilidades explicativas del concepto, como ella misma explica:

Por eso, para diferenciarlo, preferí la voz feminicidio y denominar así al conjunto de violaciones de derechos humanos de las mujeres que contienen los crímenes y las desapariciones de mujeres y que, estos fuesen identificados como crímenes de lesa humanidad.

El feminicidio es el genocidio contra las mujeres (...) (Lagarde, 2008:216)

Al ampliar el sentido del término, Lagarde subraya la dimensión política de la cuestión, un giro conceptual que permite reordenar la cuota de responsabilidades. Desde esta nueva óptica, se amplifica la profundidad sociológica de las agresiones, lo que hace recaer la carga del delito no solo sobre los ejecutores masculinos individuales, que lo materializan, sino también sobre el Estado, por haber tolerado o permitido los asesinatos. Sobre esta base, que sitúa la impunidad en el centro del debate, distintas teóricas del continente han continuado ahondando en el tema para dimensionar, desde la aproximación a la realidad concreta, los nuevos y extremados

perfiles que la violencia contra las mujeres ha llegado a alcanzar en el conflictivo escenario internacional.

Entre ellas, habría que mencionar a la mejicana Julia Monárrez o a las sociólogas costarricenses Ana Carcedo y Montserrat Sagot, pero también a la chilena Patsilí Toledo o la mejicana Cynthia Bejarano. De entre las numerosas aportaciones que están contribuyendo a la comprensión y abordaje del fenómeno, resulta especialmente esclarecedora la generada por Rita Segato (2016), antropóloga argentina residente en Brasil. Para esta pensadora, el feminicidio es un *síntoma de la barbarie del género moderno* que refleja la existencia de un escenario internacional puntuado por la incorporación de nuevas variables.

El debilitamiento de los Estados, la agresiva direccionalidad tomada por el capitalismo tardío, el surgimiento de la economía criminal a él asociada o el protagonismo creciente de las mujeres son algunos de los factores que inciden en la cristalización de los nuevos patrones de violencia de género. Sobre esa malla, Segato denuncia el carácter neoliberal de una buena parte de los feminicidios contemporáneos, estrechamente ligados a formas de tráfico y comercialización de los cuerpos.

La ocupación depredadora de los cuerpos femeninos o feminizados se practica como nunca antes. Estos cuerpos constituyeron en la historia de la especie y en el imaginario colectivamente compartido a lo largo de ella, no solo la primera forma de colonia, sino también, en la actualidad la última. Y la colonización que de ellos se ejecuta hoy, en esta etapa apocalíptica de la humanidad, es expoliadora hasta dejar solo restos (Segato, 2016:137).

Su discurso, que recoge las consideraciones de los análisis precedentes en cuanto a la centralidad teórica del género y su función política consustancial, incide, sin embargo, en la necesidad de depurar terminológicamente la acepción de feminicidio para facilitar su traducción a elementos de criminología aplicada. De ahí, su reiterada insistencia en

subrayar que una de las prioridades, que los retos planteados por la actual realidad imponen, pasa por alcanzar la tipificación operativa de las diferentes modalidades de violencia feminicida que es posible registrar. Y ello, porque, si bien existe un amplio consenso alrededor de la categoría, el campo de estudios exhibe un debate abierto en el que se confrontan nítidamente dos posiciones en función de que el término englobe todos los asesinatos de mujeres o se restrinja solo a algunos.

En su origen, el concepto acuñado para definir la muerte violenta de las mujeres, por razón de género, pretendía confrontar términos neutrales, como homicidio o asesinato, y sustraerlos del ámbito de lo privado y de la patología individual. Este esfuerzo, altamente productivo, ha permitido realizar avances significativos en el campo jurídico y legislativo. La Ley contra el feminicidio y otras formas de violencia contra la mujer aprobada en el año 2008 en Guatemala es, junto a las desarrolladas en varios países del entorno, un buen ejemplo de ello. Con la estrategia implícita en su construcción nominal, Marcela Lagarde consigue remitir la problemática a las estructuras del poder y, por consiguiente, implicar al Estado en su resolución al situarlo como responsable, por acción, tolerancia u omisión.

Julia Monárrez, profundizando en la línea abierta por su colega mejicana, da un paso más al proponer la idea de que estamos frente a un tipo de violencia sistémica. Pero, como señala la propia Segato, con ser importantes, estos avances tropiezan con lo que ella describe como “*voluntad de indistinción*” (Segato, 2004:4), que emborrona en una categoría homogénea formas de violencia de muy distinto perfil. Como señala, en Guatemala, en el *II Encuentro Mesoamericano de Estudios de Género y Feminismos*:

El problema es que, si por un lado el término ayuda a las audiencias a percibir el bulo de los crímenes misóginos, por otro lado, refuerza la privatización de la violencia de género y dificulta percibir las manifestaciones de esa misma violencia que forma parte de otras escenas (Segato, 2011:6).

Todo ello, cuando, paradójicamente y según la misma autora, es la percepción de esas otras violencias la que está presionando para transformar el imaginario compartido y coadyuvar a la comprensión del género como una dimensión pública y política, absolutamente trascendental en la historia de las colectividades. Por esta razón, Segato reclama la necesidad de realizar una delimitación conceptual que explique la complejidad de las nuevas formas de violencia, más allá de ser consideradas un producto obvio del sistema de dominio patriarcal y del hecho de que la violencia forma parte inherente de todo sistema de dominación.

(...) a pesar de que toda violencia feminicida o femicida es un epifenómeno de las relaciones de género, pueden y deben distinguirse dos tipos de la misma: 1. La que puede ser referida a relaciones interpersonales –violencia doméstica- o a la personalidad del agresor –crímenes seriales-; y 2. Las que tienen características no personalizables –destrucción del cuerpo de las mujeres del bando enemigo en la escena bélica informal de las guerras contemporáneas, y en la trata- (Segato, 2011:11).

Atendiendo a esta distinción, la teórica argentina propone introducir el término “femigenocidio” para aquellos crímenes que, por su cualidad de sistemáticos e impersonales, buscan la destrucción de las mujeres *sin posibilidad de individualizar ni el móvil de la autoría ni la relación entre perpetrador y víctima*. Como ella misma explica, elevar el rango de la categoría permitiría incluirla en el fuero internacional que se ocupa de los delitos de lesa humanidad y genocidio. Se conseguiría con ello su imprescriptibilidad e, indirectamente, avanzar en la comprensión del género como una dimensión no particular de la existencia humana, sino pública y política. Esta flexión conceptual facilitaría además la desprivatización de estos asesinatos y su expulsión definitiva del restrictivo universo de las pasiones.

Desde una perspectiva más específica y local, los conceptos de genocidio y feminicidio aparecen estrechamente entrelazados en las

elaboraciones teóricas generadas dentro del entorno guatemalteco, un país paradigmático en lo referido a la violencia patriarcal. Paradójicamente, tras la firma de los *Acuerdos de Paz*, activistas e investigadoras constatan un desolador balance en la cuantificación de las muertes femeninas registradas. Al intenso incremento que revelan los datos se adiciona, además, la saña brutal con la que son cometidos los crímenes. Esta realidad, detectable en otras zonas de la región, adquiere en la sociedad guatemalteca un perfil particular que, por sus características, remite directamente a la perpetuación de prácticas de violencia heredadas del proceso bélico vivido en el país durante la segunda mitad del siglo XX.

Victoria Sanford, profesora de antropología en Estados Unidos y presidenta del *Comité de Derechos Humanos de la Asociación Americana de Antropología*, es la primera en plantear la existencia de esta línea de continuidad. Sus tesis se hacen públicas en un breve, pero influyente ensayo con el significativo título de: “Guatemala: del genocidio al feminicidio”. En él, tras certificar el sorprendente incremento de los crímenes de género post-conflicto, la autora se embarca en una travesía por el proceso penal y judicial guatemalteco, evidenciando sus inconsistencias y prejuicios y la impunidad que ampara la comisión de estos delitos. Sus indagaciones, como las de otras autoras, entre ellas Yolanda Aguilar y Amandine Fulchiron (Aguilar y Fulchiron, 2005), desvelan las conexiones existentes entre las prácticas y discursos de violencia contra las mujeres del pasado y del presente.

Para estas investigadoras, los espeluznantes feminicidios del nuevo milenio en Guatemala y la violencia sexual desatada contra la población de origen maya en la época más aguda del conflicto interno son eslabones de una misma cadena. Se genera, en ambos casos, una similar dinámica de terror selectivo y continuo. No se trata, en ninguno de ellos, de crímenes con un móvil sexual, sino de crímenes perpetrados por medios sexuales, entre otros. Los envuelve, además, la misma impunidad, judicial, política y social. Y en ambas circunstancias, los asesinatos de mujeres son producto de una violencia aparentemente más expresiva que instrumental, en la que incluso llega a rastrearse un léxico análogo particularmente despectivo. Esta suma de

correspondencias confluyen en una coincidente vulneración de la vida femenina, despersonalizada y con la condición de género como único factor común.

La producción de Galindo, esencialmente comprometida con el pensamiento crítico y el discurso feminista, traslada a su reflexión creativa muchas de las cuestiones teóricas planteadas por esas corrientes de pensamiento de la periferia que la bonaerense Karina Bidaseca (2014) encuadra en el denominado “Tercer Feminismo”. Desde este posicionamiento, su obra dibuja un amplio arco de acciones visuales donde la violencia de género y sus polimórficas expresiones contemporáneas son rastrilladas con sorprendente explicitud y crudeza. De igual manera, afloran en sus propuestas las condiciones de discriminación y sojuzgamiento que subyacen a estas agresiones y que evidencian las condiciones de dominación patriarcal, pero también las luchas y resistencias que se le oponen.

El lugar que en la construcción social le corresponde ocupar a la mujer, dentro de su realidad guatemalteca, es abordado por la artista desde perspectivas significativamente contrastadas. El reflejo de la violencia más brutal, tanto temática como expresivamente, convive con la ironía y la parodia, y la representación de la violencia física, en su sentido más estricto, con el abordaje de la más invisible e inadvertida violencia simbólica. Asesinatos selectivos, violaciones, maltratos domésticos, agresiones o torturas concebidas como armas de guerra se nos ofrecen en las formulaciones más extremas, pero Galindo también sabe transitar por otros registros y, aunque no es lo usual en sus planteamientos, adopta prismas más atenuados cuando se aproxima a los múltiples condicionamientos y estereotipos inherentes a la figura femenina.

Desde esta última perspectiva, focaliza una serie de cuestiones que hacen referencia a la artificialidad de las posiciones de género. Todo ello, dejando patente que estas categorizaciones no son sino constructos sociales interesados que imponen sobre las mujeres expectativas y comportamientos que sistemáticamente violentan su autonomía. La persistencia de estos

esquemas normativos queda garantizada por la repetición de acciones que incluyen unas tareas pautadas y una determinada forma de utilizar el espacio, el lenguaje o el cuerpo. Acciones que tienen como último objetivo, que se perciba como natural y biológico aquello que no es sino producto de un aprendizaje socialmente predeterminado. La división de las tipologías laborales, la reducción de la mujer a su dimensión corporal, las hipocresías sociales sobre su lugar en el universo familiar o la presión ejercida por los dictatoriales cánones de belleza son algunas de las cuestiones suscitadas por la autora en este sentido

a) Violencia simbólica

Hablar de violencia simbólica implica hacer alusión a aquellos esquemas de percepción y disposición interiorizados por los individuos en el proceso social de configuración de la identidad de género. Normas y patrones que cada sociedad arbitra para determinar la definición y el adecuado comportamiento de sus miembros y que, en último término, implican restricciones que coartan y disciplinan a los sujetos de acuerdo a categorías y compartimentos estancos. El concepto, extraordinariamente fructífero en la reflexión teórica feminista, es elaborado por el sociólogo francés Pierre Bourdieu hacia los años setenta del siglo XX en relación con sus estudios sobre sociología de la educación.

Muy pronto, la acepción acaba convirtiéndose en el motor de sus análisis de dominación en diferentes campos de estudio al mismo tiempo que pasa a ser una herramienta determinante para abordar la desigualdad social en que se ven atrapadas las mujeres. Según Pierre Bourdieu, la violencia simbólica se ejerce sobre los cuerpos de forma inadvertida, casi inconsciente, frecuentemente con la participación aquiescente de sus víctimas que han incorporado, a través de los procesos de aprendizaje social, pautas y normas de conducta que perpetúan ancestrales relaciones de dominación.

Según este cuadro explicativo, lo que percibimos como un orden lógico, natural y axiomático, es en realidad fruto de un contexto histórico-social determinado, una mera contingencia, resultado de unas circunstancias históricas concretas que, sin embargo, presumimos no solo inevitables, sino necesarias.

Lo que se presenta hoy en día como evidente, asumido, establecido de una vez por todas, fuera de discusión, no siempre lo ha estado y sólo se ha ido imponiendo como tal paulatinamente (...) es decir, la experiencia primera del mundo como algo que cae por su propio peso, constituye una relación socialmente elaborada, como los esquemas perceptivos que la posibilitan (Bourdieu, 1999:229-230).

Para este autor francés, la forma en la que percibimos el mundo y el modo en el que nos comportamos en él vienen determinados por una serie de esquemas socialmente estructurados, e individualmente estructurantes, que define como *habitus*. Interiorizar un determinado *habitus* implica adoptar una serie de prácticas de comportamiento y modelos de percepción que no pasan por la consciencia, pero que condicionan y, por lo tanto, violentan la libertad de elección. Como él señala: “*Lo que se ha aprendido con el cuerpo, no es algo que uno tiene, como un saber que se puede sostener ante sí, sino algo que uno es*” (Bourdieu, 2007:120). Conforme a esta argumentación se puede afirmar que las disposiciones y las formas de pensar y obrar son inseparables de las estructuras que las producen y reproducen.

A su juicio, la violencia simbólica no opera en el orden de las intenciones conscientes y no es reconocida por quién la sufre puesto que no necesita de coacción física alguna para obtener la sumisión. Esta violencia se ejerce en los actos discriminatorios consuetudinarios, en las tradiciones perpetuadas, en el lenguaje, en los gestos. Y se va forjando en los cuerpos y en las mentes de los sujetos hasta mimetizarse con ellos y, por lo tanto, hasta volverse natural. Para las mujeres esta violencia, generada por la inercia y la opacidad histórica, supone reproducir en su corporalidad aquellas normas de

género que mantienen un orden sexual profundamente desigual y penalizador. Como tal, es el principal mecanismo de reproducción social que asegura la perpetuación del sistema patriarcal y que, aunque no siempre con el mismo rostro, se ha mostrado en el tiempo constante y contumaz.

Debido a que el fundamento de la violencia simbólica no reside en las conciencias engañadas que bastaría con iluminar, sino en unas inclinaciones modeladas por las estructuras de dominación que las producen, la ruptura de la relación de complicidad que las víctimas de la dominación simbólica conceden a los dominadores *solo puede esperarse de una transformación radical de las condiciones sociales de producción de las disposiciones que llevan a los dominados a adoptar sobre los dominadores y sobre ellos mismos un punto de vista idéntico al de los dominadores* (Bourdieu, 2005:64).

Pero, pese al reconocimiento de que los dictados culturales que dividen el mundo en función de roles femeninos y roles masculinos atraviesan oblicuamente la sociedad, Bourdieu no llega a teorizar la transversalidad de género en su análisis de los campos sociales. Esta carencia no merma la relevancia del conjunto de herramientas teóricas que aporta al debate del feminismo contemporáneo, especialmente para explicar el asentimiento de las mujeres a un sistema de explotación que las devalúa y explota. Pero ello tampoco es óbice para que, desde ese feminismo emancipador, pensadoras como Judith Butler reconozcan en su proyecto un cierto determinismo sociológico que aboca al cierre. No parece haber en él lugar para la indeterminación de las prácticas de los agentes, una indeterminación necesaria para apropiarse de las normas dominantes y plantear la posibilidad de subvertirlas.

La propia materialidad del cuerpo impide que éste llegue a incorporar completamente el sistema simbólico de dominación, lo que deja un resquicio para huir de la tentación determinista. El mismo Bourdieu entiende la corporalidad como una frontera dinámica susceptible de cambio, lo que abre

las puertas a la complejidad relacional entre lo físico, lo simbólico y lo social. Es el cuerpo el que constituye el enlace con un mundo que habita al mismo tiempo que está introducido en él. Es, pues, su intrínseca dinamicidad material la que impide que tenga lugar, en el proceso de adquisición de la identidad de género, una completa asimilación normativa. El género, nos dirá Butler (2000), no se puede modificar a voluntad, no es una elección o un simple artificio representativo, sino que precede al sujeto, antes incluso de que este haya adquirido su base lingüística.

Como argumenta esta pensadora en su teoría de la performatividad, no hay un molde originario preexistente. El género opera a través de la repetición, de la permanente iteración y es, por lo tanto, incapaz de copiar con plena fidelidad un modelo que siempre es una copia de una copia. Este proceso performativo es el que termina provocando la igualación de las normas de género. Parece quedar en el aire, sin embargo, la capacidad de los individuos para actuar, para resistirse y tratar de subvertir las estructuras dominantes y opresoras. Si entendemos a Bourdieu privilegiando la perspectiva de las posiciones sociales, se puede argüir que se alejan las posibilidades reales que tenemos de comprender el mundo en el que estamos inmersos, dada la dificultad de situarse fuera del espacio social para reflexionar sobre él.

Pero Butler (2006) no acepta en principio una categorización unitaria del sujeto, con lo que supone de conexión a estructuras y normas sociales fijas, y, además de rechazar el sexo como base naturalizada de la construcción, se centra en el concepto de proceso continuado. Según afirma en sus textos, no hay copias de una heterosexualidad originaria, solo hay copias de copias, ya que el origen es tan performativo como la réplica. Se remedan reproducciones de reproducciones, imágenes repetidas, gestos, expresiones..., a partir de lo que se halla inscrito en la cultura y se ha dispuesto que hay que imitar.

A través de la performatividad, se igualan las normas de género dominantes y las no dominantes. Pero algunos de

estos logros performativos reclaman el lugar de la naturaleza o reclaman el lugar de la necesidad simbólica, y lo hacen ocultando las formas a través de las cuales se establecen performativamente. (Butler, 2006:296)

Para Butler, el poder no se sitúa en las estructuras, sino en un nivel discursivo que no se puede separar de la materialidad constitutiva de los cuerpos y las instituciones. En consecuencia, sus efectos no derivan de estar localizados en un ámbito de convenciones sociales con consistencia propia, sino del hecho de que esas convenciones que conforman el entramado social se perpetúan gracias a la repetición reiterada de discursos y prácticas. Esta circunstancia legitima plantear la posible reversibilidad de su articulación. Si es la permanente insistencia de prácticas y discursos lo que garantiza el mantenimiento y perpetuación de las relaciones sociales no hay razón para que esos mismos mecanismos iterativos no puedan provocar cambios.

La inevitable oscilación y variabilidad que conlleva la pauta repetitiva puede abrir el espacio a otras resignificaciones sociales y a nuevas localizaciones que permitan un desplazamiento hacia la transformación social, por más que este venga marcado por la imprevisibilidad y la contingencia. Con ello, Butler no se limita a constatar la opresión y sus diferentes formulaciones, sino que busca soluciones en esa posibilidad abierta para desarrollar un poder de actuación que no cierre totalmente las opciones de adscripción de género. Esta condición determina que, aunque constreñidos por las fuerzas culturales, no estamos totalmente aprisionados por ellas ya que podemos estar dispuestos a la repetición, a la maleabilidad y al cambio.

La voluntad de crítica y transformación social que articula la reflexión teórica encuentra en la acción creativa una plataforma extraordinariamente ductil para incidir en el cambio de las percepciones sociales y contribuir a la generación de nuevas categorías que cuestionen el sistema de dominación vigente. Sus producciones, que no solo reflejan la realidad, sino que contribuyen a construirla, poseen la capacidad de alimentar la sospecha, de introducir interrogantes o promover valores alternativos. Este tipo de

prácticas, de raíz subversiva, contradicen o ponen en suspenso lo aprendido, lo ya incorporado o lo interiorizado con la fuerza y la constancia de una acción prolongada y silenciosa. Se contraponen, por tanto, a esos mecanismos de socialización que penetran inadvertidamente en el cuerpo llegando a conformar su modo de estar y de actuar en el mundo.

Es por ello que, dada la naturalización con que la normativa patriarcal se inscribe en los cuerpos de las mujeres, cuestionar la socialización de género lleva aparejado frecuentemente no solo mantener un conflicto permanente con la sociedad, sino una auténtica pelea con una misma. De combates imposibles y enfrentamientos desiguales, están llenas las obras visuales de Regina José Galindo, pero hay una realización de su primera etapa creativa que convierte la contraposición en un enfrentamiento directo e intensamente físico. Con el gráfico título de **Lucha** (2002),¹¹⁸ la artista proyecta una extenuante *performance* que se desarrolla literalmente entre las cuatro líneas de cuerda de un cuadrilátero pugilístico.

La pieza, que se presenta en Guatemala el año 2002 dentro de la exposición colectiva “Blanco y Negro”, pudo verse en Valencia, durante el año 2007 en la extinta sala Papalló. En este último espacio, la grabación videográfica de la acción formaba parte de un ciclo de audiovisuales a los que el título genérico del proyecto, “Hay algo de revolucionario en todo esto”, concertaba bajo una directriz común. No cabe duda de que, como delata el epígrafe identificador, la configuración de la muestra se guiaba por un planteamiento de transformación y cambio con el fin de captar, tal y como argumentaba el catálogo, “(...) *el momento en el que las fuerzas sociales consiguen producir una interrupción de los discursos opresores para alcanzar formas más liberadas*” (Marroquí y Arlandis, 2007:2).

En esa exposición valenciana, la organización encaja la pieza de la artista dentro del bloque “Esta noche lucha libre. Feminismo vs Patriarcado”. La construcción genera una poderosa metáfora sobre el violento contexto de

¹¹⁸ Foto 24, p. 267. Disponible en <https://www.reginajosegalindo.com/en/home-en/>

su país, pero que mantiene la misma fuerza transgresora fuera de ese reducido ámbito. Las imágenes de la filmación nos sitúan frente a un combate pugilístico. La pelea no es menos desequilibrada que la que diariamente libran las mujeres para despegarse de la feminidad normativa que su cuerpo interioriza en el proceso socializador. En esta última, tan enmascarada como la luchadora profesional a quien se enfrenta la artista, la cultura se disfraza de naturaleza para hacer pasar por imperativo natural lo que no son sino convenciones sociales que manipulan sutilmente lo corpóreo.

En origen y pese al formato videográfico que garantiza su difusión, *Lucha* responde a un proyecto de *performance* realizado ante al público. Junto a la comentada *Sin título (hasta ver)* (2002),¹¹⁹ constituye, además, la única elaboración concluida por la autora durante su tercer año de accionismo, pero, a diferencia de aquella, marcada por el aislamiento y la soledad, en este montaje la artista opta por recurrir a un formato de ostentosa espectacularización. En esa clave, Regina José rompe con los habituales códigos de exhibición y recrea en las instalaciones expositivas, literalmente, el entorno de un encuentro de lucha libre femenina, una práctica en retroceso desde los años noventa del siglo XX, pero que aún goza de cierta popularidad en la capital del país.

Con la habitual carga de verismo que acompaña sus producciones, la escenificación respeta escrupulosamente toda la retórica visual que caracteriza este tipo de espectáculos. No falta un nutrido público que jalee a las contendientes ni el vestuario, entre intimidador e histriónico, por el que se identifican las luchadoras. Toda la teatralizada parafernalia que envuelve este tipo de competiciones está presente en la obra, que incluye como elemento discordante la disruptora intervención de la artista convertida en activa contrincante. La grabación tiene un metraje extraordinariamente breve, poco más de un minuto de duración, en el curso del cual asistimos a un desafío visiblemente desigual. Dos mujeres, de características claramente disímiles, se confrontan en el *ring*.

¹¹⁹ Análisis pormenorizado de esta obra en p. 233.

Sobre la lona, una mujer corpulenta y de aspecto agresivo, con el rostro cubierto por una máscara, se opone a la figura menuda de la artista que sube a la tarima por uno de los laterales. Sin ninguna preparación y en ropa de calle, Galindo mide atrevidamente sus fuerzas con una experta luchadora profesional. En una filmación de factura poco cuidada, vemos como las dos mujeres se enzarzan en una dispar refriega, un cuerpo a cuerpo en que la *performer* guatemalteca es golpeada, pateada y arrastrada por el suelo sin ningún miramiento.

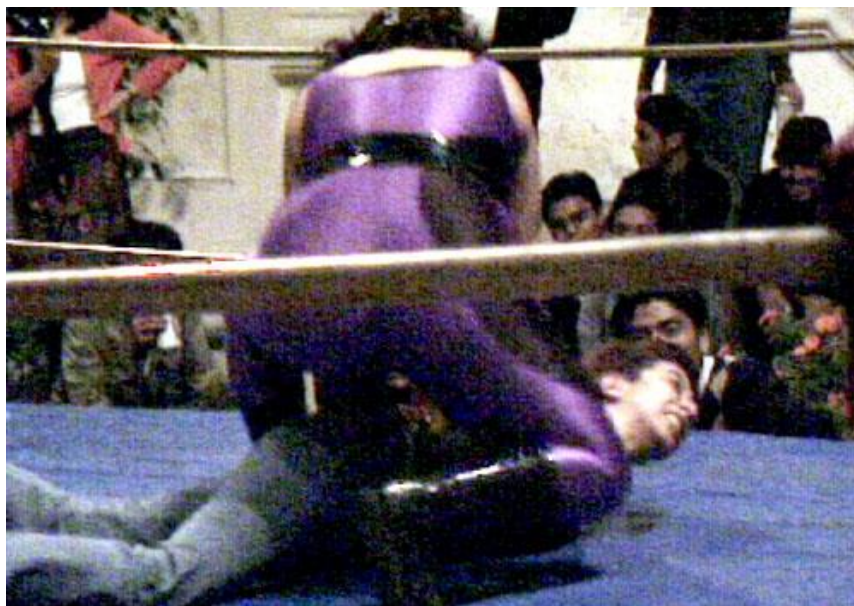


Figura 20. Foto 24. REGINA GALINDO. Lucha. 2002. Fotografía: Yasmin Hage

Dada la intensa violencia en que vive inmersa la capital guatemalteca, el hilo de referencialidad que la *performance* establece con su medio tiene un trazado inmediato y directo, especialmente por el componente de espectacularidad que la artista imprime a la obra. Como en otras ocasiones, Galindo utiliza su cuerpo como metáfora del *cuerpo social*, situando sus acciones en un plano político. De esta forma, en un país lastrado por una violencia creciente, su lenguaje corporal deviene una eficiente herramienta expresiva que, a modo de espejo, devuelve al espectador una imagen crítica de la realidad existente.

Planea sobre la puesta en escena la descarnada brutalidad que inunda la cotidianidad de la población guatemalteca, obligada a convivir a diario con una carga de criminalidad que, como a la *performer* en su escaramuza, sobrepasa sus capacidades de respuesta. Pero se halla implícita, igualmente, una interpelación dirigida directamente al espectador que contempla la atracción orquestada por la autora. La expectante participación del público en esta lucha desigual deja en el aire una incómoda interrogación sobre la paradoja de quien se ve inmerso en la vorágine de la violencia y al mismo tiempo la alimenta con su fascinada atención. El cuestionamiento que traslada la propuesta replantea la forma en que los excesos violentos de las calles, fagocitados de forma acrítica por la prensa y los medios de comunicación, acaban convertidos en un componente más del espectáculo de consumo que gobierna la vida social.

Al romper con su disruptiva intervención los códigos instalados, Regina José abre la posibilidad de articular nuevas significaciones, de suscitar perplejidad o provocar al menos la sorpresa. Y extrañeza es, sin duda, la primera impresión que produce el enfrentamiento entre esas dos figuras femeninas de fuerzas y características tan marcadamente descompensadas. No es ajeno a esta apreciación el hecho que la artista haya elegido un espacio público como escenario, un espectáculo acusadamente ritualizado como motor de la acción y dos mujeres como protagonistas de la misma. En un metafórico remedo de la desigualdad inherente a las relaciones de poder y a las batallas ligadas a su polemización, Galindo adopta la posición del desafío.

Pertrechada únicamente con su voluntad de no claudicar, se enfrenta a su oponente sin esquivar la lucha, por más que parezca una contienda imposible. Su reducida corporalidad, menos de metro y medio de altura y una complexión extremadamente frágil, genera un agudo contraste con la figura que domina el *ring*, gruesa, musculada y ataviada conforme a las reglas que rigen este pequeño universo. El recurso retórico empleado por la artista traslada con ductilidad, tal como sugería la directriz conceptual explicitada en la exposición de Valencia, la confrontación que opone, frente al patriarcado, la

praxis y la teoría feminista. En ella, cuestionar la socialización de género es una de las constantes de su posicionamiento político y la subversión de valores y prácticas uno de sus mecanismos de actuación más frecuentes. Y todo ello, pese a la envergadura de la empresa que requiere taladrar la naturalización con que el patriarcado, a través de una acción prolongada y silenciosa, incrusta sus normas y conforma la corporalidad femenina.

Denunciar, y poner en evidencia, la inadvertida agresividad de muchas de esas prescripciones y normativas que restringen la libertad de las mujeres y contribuyen a perpetuar su relegamiento es la finalidad desde la que Regina José plantea alguna de sus piezas más llamativas. Entre ellas habría que situar una de sus acciones más originales, ***Recorte por la línea*** (2005), una *performance* en donde Galindo escenifica una crítica paródica sobre los clichés que se proyectan sobre la configuración del cuerpo femenino. Con provocadora ironía, aborda en ella la absurda rigidez de los patrones de belleza al uso, desmitificando los cánones estéticos que gobiernan las sociedades occidentales. La construcción pone el acento en las intensas presiones ejercidas sobre sus cuerpos que quedan reducidos a la categoría de objetos para el consumo visual masculino.

Ya Simone de Beauvoir, en su célebre ensayo *Le deuxième sexe*, había denunciado la manipulación del aspecto físico de la mujer y su utilización como “objeto erótico ideal”. Sujeto, por tanto, a estrictas y prefijadas normas de constitución, el cuerpo de las mujeres es sobre todo un cuerpo para los demás, cuerpo/objeto o cuerpo/deseado. Esta condición lleva aparejada, entre otras exigencias, la sumisión a unos artificiales y predeterminados baremos de perfección física imposibles de alcanzar, una construcción ideal congruente con la identificación que la ideología patriarcal realiza entre anatomía y feminidad. Sobre esta base, se erige el mito de la belleza que, como señala Naomi Wolf, se ha convertido, en las sociedades contemporáneas, en un poderoso agente de control no siempre percibido como tal, “*El mito de la belleza no habla para nada de las mujeres. Habla de las instituciones de los hombres y su poder institucional*” (2020:218).



Figura 21. Fotos 25, 26 y 27. REGINA GALINDO. Recorte por la línea. 2005. Fotografía: Alejandra Herrera

Presentado en Venezuela en el año 2005, durante el *I Festival de Arte Corporal* celebrado en Caracas, el proyecto de Regina Galindo enfrenta los estereotipos de belleza con un claro tono de humor que confiere a la *performance* una modulación caricaturesca. En la realización, cuenta con la colaboración de Billy Spence, uno de los cirujanos plásticos más prestigiosos del país anfitrión que, además, durante ese año de 2005 había sido contratado por el certamen de “Miss Venezuela” para revisar e intervenir los cuerpos de las candidatas. Después de conectar con él, como la misma autora explica, le pide: “(...) que, sin antes conocerme, me evalúe de manera pública y dibuje sobre mi cuerpo todo lo que él tendría que hacer para que yo pudiera encajar en los códigos estéticos manejados en Caracas” (EITB, 2012).

Tras aceptar el encargo y de forma gratuita, el reputado profesional lleva a cabo el cribaje solicitado en uno de los espacios ajardinados del museo que acoge la muestra. Allí, de forma minuciosa, va marcando sobre el cuerpo desnudo de la artista todas aquellas áreas que, según los criterios de belleza establecidos, requerían intervención para conseguir una figura perfecta. Como se puede comprobar en las imágenes que documentan la acción, toda su superficie anatómica acaba poblada por una red de líneas y centros nodales que, con diferentes trazados y en distintos colores, evidencian la magnitud del trabajo. Su anatomía, en opinión del experto, demandaba una completa modificación para ajustarse a los cánones, hasta el punto de que, como comenta la propia artista “(...) *él hubiera aconsejado de hecho cortarme los huesos de las piernas para poder estirarme*” (EITB, 2012).

La extravagancia de la recomendación no esconde el hecho de la permanente inadecuación del cuerpo femenino, constantemente sometido al escrutinio y a la ratificación de las tecnologías de producción de género. Considerada como un atributo de la feminidad, la belleza participa de los esquemas reguladores que hacen inteligibles los cuerpos femeninos únicamente si se ajustan a los requerimientos de ciertos modelos aceptados y promovidos. Con ese objetivo, en la cultura de género vigente, las prácticas corporales, como la cirugía cosmética, no tienen otra finalidad que la de modelar los cuerpos a partir de las regulaciones impuestas por la hegemonía heteresexual occidental. Sobre estas elaboraciones, cargadas de ideología y recreadas desde presupuestos ajenos a las mujeres, despliega su labor una parte de la ciencia médica en absoluto inocente.

Para desvelar esta disfunción, la *performer* ocupa el lugar de los cuerpos objetualizados y secularmente determinados por la mirada masculina (Mulvey, 1998), objetos simbólicos sobre cuya apariencia pesa el condicionante de encarnar un *ser que es un ser percibido* (Bourdieu, 2000). Constreñida por los márgenes culturales impuestos, la anatomía femenina se evidencia siempre disconforme y desajustada respecto a los modelos estéticos socialmente dominantes. Su continúa discordancia respecto a los arquetipos dominantes aboca a las mujeres a experimentar una persistente

insatisfacción ante la distancia existente entre el cuerpo real, al que están encadenadas, y el cuerpo ideal, al que intentan incesante e inútilmente aproximarse.

Este desacoplamiento que la artista histrioniza en su obra y que muchas mujeres pretenden resolver en una clínica de cirugía plástica, resulta especialmente significativo en una horma corporal que, como la suya, carece de los parámetros raciales canónicamente exigidos. La propia autora comenta con ironía esta circunstancia en alguna de sus entrevistas en donde remarca su inscripción en los códigos físicos que definen la etnia maya. El hecho se refleja con cómica crudeza en la *performance* donde una profusión de líneas de corte acaba surcando toda la superficie de su piel. Con esta estrategia, su cuerpo inividual, pero metafóricamente social, se hace eco de los rígidos estereotipos que las mujeres se ven impelidas a asumir, pero también de las interrupciones y demandas que, en su extraordinaria diversidad, son capaces de sustentar.

Y lo hace desde su propio contexto, poniendo sobre el tablero una de las cuestiones planteadas por el debate postcolonial, que saca a la luz la carga de soterrado racismo que impregna la perspectiva con que se enfocan habitualmente las diferencias étnicas. Ya Linda Kauffman (2000),¹²⁰ años antes, desenmascaraba en sus textos la negación identitaria frecuentemente agazapada tras los ambiguos conceptos de asimilación o multiculturalidad que ocultan, tras una pretendida tolerancia, el dominio de los principios sexistas y racistas existentes. Al igual que muchas otras artistas que abordan el tema, Galindo pone en entredicho a quienes detentan el poder de determinar los parámetros desde los que la belleza femenina es definida.

¹²⁰ En su paradigmática obra *Malas y Perversos* (2000: 76-77) la autora se hace eco de una polémica portada que la revista *Time* publica en un número especial editado en el año 1993. En ella y bajo el título "La Nueva Cara de los Estados Unidos: Como los inmigrantes están formando la primera sociedad multicultural del mundo", un rostro femenino combina en sus rasgos dosis, proporcionalmente calculadas, de seis razas humanas. La imagen, de la que se han borrado todas las marcas étnicas y raciales, reproduce el semblante de una mujer ideal ensamblada por los cibergeneticistas virtuales en consonancia los estándares establecidos, en KAUFFMAN, Linda, *Malas y Perversas*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 76-77.

Su propuesta incide también en la responsabilidad de la ciencia médica para perpetuar la histórica conversión del cuerpo femenino en un fetiche o en un objeto recortable. En ese ámbito, la cirugía ha articulado un próspero negocio que mercantiliza la operatividad simbólica de patrones físicos cimentados sobre construcciones de la fantasía masculina. Al mismo tiempo, Regina subraya cómo la percepción visual que las propias mujeres tienen de sí mismas queda restringida por el reduccionismo dominante, hoy multiplicado por el creciente peso de la publicidad mediática.

La prolija cartografía modificadora que el cirujano traza sobre el cuerpo de la artista, en el que pocos centímetros quedan a salvo del bisturí, no deja dudas sobre la profunda irrealidad del ideal del que se parte. Pero esta innegable constatación no impide que muchas mujeres sigan sometiendo voluntariamente sus cuerpos a violentas agresiones físicas en un intento vano de remodelar su morfología conforme a los paradigmas de belleza hegemónicos.

Esta problemática del sometimiento a un prototipo de perfección constrictivo, sin tomar en consideración la autoagresión que puede conllevar, es explorada por Regina Galindo en un trabajo ligeramente posterior en el que se disuelve la clave de lúdica comicidad de la intervención precedente. En **Yesoterapia** (2006), la artista incide una vez más en la presión que el intangible sistema ideológico ejerce sobre el cuerpo de las mujeres y en la irreflexiva connivencia con que estas se pliegan a los exigentes y dolorosos parámetros de feminidad que esculpen en sus anatomías los dictados patriarcales. En esta pieza, más directa y comprometida físicamente, la *performer* guatemalteca opta por someterse personalmente a un tratamiento de modificación estética para moldear su figura.

En principio, el método embellecedor del que la autora se sirve para articular el proyecto es mucho menos invasivo y disruptor que la cirugía bosquejada en la realización venezolana, pero, por la resolución formal elegida y la carga metafórica implícita, el efecto que provoca en el espectador es sensiblemente más impactante y agresivo. No es casual que para esta acción la técnica cosmética elegida sea la yesoterapia. El popular

procedimiento reductor comienza a utilizarse en Sudamérica en el último tercio del siglo XX, para extenderse posteriormente a clínicas especializadas y centros de belleza de todo el mundo. La sencillez de su aplicación y la accesibilidad de los materiales empleados admiten en este sistema la aplicación doméstica, lo que explica su rápida y profusa difusión entre los estratos menos solventes de la pirámide social.



Figura 22. Foto 28. REGINA JOSÉ GALINDO. Yesoterapia. 2006. Fotografía: Saruyi Guzmán y Engel Leonardo

En sentido estricto, esta fórmula de adelgazamiento se perfila singularmente inocua. Con el objeto de reducir la talla y atenuar la presencia de los trazos de celulitis, estrías o flacidez, la pretendida terapia envuelve en vendas de yeso, firmemente ajustadas, las zonas del cuerpo susceptibles de ser tratadas. Tal como nos muestra la documentación fotográfica que registra la *performance*, la artista se somete a una intervención masiva en la que prácticamente toda su superficie corporal queda aprisionada en los constrictivos vendajes enyesados. Con esta recreación hiperbólica de los agresivos tratamientos utilizados en la reducción clínica, Galindo consigue componer una efectiva sinécdoque visual con la que metaforiza los angostos límites que determinan, para la corporalidad femenina, los márgenes culturales impuestos.

Desde una ejecución más lesiva que en la obra anterior, la autora pone en cuestión el complejo institucional médico-estético que, con grandes beneficios, ofrece a las mujeres diversos subterfugios tecnológicos para aminorar su sentimiento de deficiencia estética. Estas prácticas, más allá de representar un atrayente artefacto de consumo, son un factor esencial en la reproducción de las relaciones de subordinación, al perpetuar las limitaciones y efectos disciplinarios de los estereotipos de feminidad establecidos. Bajo la aséptica coartada de la neutralidad científica, la medicina remodeladora transmuta en violencia física la violencia simbólica de los estereotipos de belleza.

La enorme presión generada por uno de los más florecientes negocios de nuestros días y la tradicional configuración de la psicología femenina, que convierte el deseo “del otro” en su propio deseo, dan cuenta de esta realidad que la artista denuncia. No se puede olvidar que la construcción de la propia imagen es deudora de los significados producidos en la interacción grupal y que es en ella donde las vivencias personales y los discursos sociales se inscriben en el cuerpo, conformando sus funciones y características. De ahí, que la relación con la propia anatomía, vivida subjetivamente con diversos grados de satisfacción o sufrimiento, queda estrechamente ligada a las necesidades de reconocimiento e interacción con el entorno.

Las significaciones en las que se inscribe esa relación no son las mismas para los hombres que para las mujeres. La articulación entre la dimensión privada y pública en la apariencia corporal se pone claramente de manifiesto en la estrecha relación entre su configuración y los ideales acerca de lo que se considera sexualmente atractivo. Estos patrones arquetípicos juegan un papel decisivo en el modelado de las relaciones entre los sexos, al constituirse, para las mujeres, en modelos de belleza que difícilmente pueden alcanzar.

Como evidencia la autora en su *performance*, en nuestra cultura la imagen del cuerpo tiene una lectura genérica que establece una diferencia de valores instrumentales y de atracción entre hombres y mujeres. De ahí el

empeño en borrar las marcas del tiempo, que se asimilan con fealdad, y la rendición, a pesar de su elevado coste físico, ante una tendencia uniformadora que trata de hacer desaparecer la diversidad individual. Todo ello, como parafrasea la acción, fomentado por el discurso médico-biologicista y las pautas de consumo de la sociedad tecnológica, que brinda posibilidades imaginarias de belleza que traspasan los límites de la temporalidad y la finitud.

Auspiciada por una galería de Santo Domingo, la *performance* se realiza durante el periodo en el que Regina José traslada su residencia desde Guatemala capital a la isla dominicana. De acuerdo con el proyecto, la *performer* se somete a un laborioso y complejo proceso de inmovilización física que, como se ha señalado, paraliza literalmente su cuerpo. Incapacitada para realizar con autonomía cualquier movimiento, permanece en estas condiciones durante cinco días, completamente invalidada, alimentada por una sonda y con la única compañía de una enfermera que le ayuda a cubrir sus necesidades más básicas. Como ocurría en *Recorte por la línea*, la artista pone en evidencia en esta elaboración los altos costes físicos y las penalizadoras consecuencias que los imperativos culturales y sus imaginarios pueden provocar sobre el cuerpo femenino.



Figura 23. Foto 29. REGINA JOSÉ GALINDO. *Yesoterapia*. 2006. Fotografía: Saruyi Guzmán y Engel Leonardo

Desde un punto de vista formal, la obra acentúa intensamente el componente violento del proceso, un recurso expresivo que contribuye a establecer una incisiva e insoslayable discordancia entre lo que percibimos como un auténtico suplicio y la pretendida funcionalidad estética con que se presenta la operación. A través de este procedimiento retórico de amplificación, Regina José hace emerger a la superficie la escamoteada carga violenta que la tiranía de la imagen provoca sobre la corporalidad femenina. De hecho, en su realización, la pieza se desliza imperceptiblemente desde la violencia simbólica, que convoca, hacia la violencia física, que materializa. Un juego equívoco que ha llevado a interpretar la obra, en algunas publicaciones, como una literal ilustración de los efectos directos de una secuencia de maltrato.¹²¹

En esta misma frontera estratégica utilizada por Galindo, el colectivo de artistas argentinas *Mujeres Públicas* presenta, en el año 2004, una atípica exposición en torno a la belleza femenina y sus violencias que queda alojada en las dependencias del *Centro Cultural San Martín* de la capital. El edificio es uno de los referentes culturales más significativos de la democracia y sede de la *Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* que redacta el Informe “Nunca Más”. Resignificando el espacio en clave de género, la instalación de estas *artivistas* recopila una amplia muestra de artefactos y productos destinados al embellecimiento que, exhibidos en distintas vitrinas, semejan ser herramientas de coerción.¹²² De esta forma, en un sutil juego de traslación retórica, transforman la percepción de elementos bastante cotidianos, dinamizados por la connotación adherida a las salas en que se realiza la muestra.

¹²¹ “Esto se ve claramente en *Yesoterapia* (2006) donde sugiriendo la convalecencia posterior a una brutal paliza, Galindo estará completamente enyesada durante cinco días”, en RAMÍREZ BLANCO, Julia, “Regina Galindo o el cuerpo como nación”, *Boletín de arte*, nº 30-, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2009, p. 437. Puede encontrarse en <https://juliaramirezblanco.files.wordpress.com/2011/09/regina-josc3a9-galindo-o-el-cuerpo-como-nac3b3n.p>, consultado en febrero de 2013.

¹²² *Museo de la Tortura* (instalación). Encuentro “Arte en Progresión”. Teatro General San Martín/Arcimboldo Galería de Arte/Casa del Encuentro, Buenos Aires (Argentina), 2004. Más información en www.mujerespublicas.com.ar, consultado en abril 2013.

Como la autora guatemalteca, este grupo de feministas del activismo visual establece una superposición de discursos que hacen aflorar en el plano de la violencia física aquella que, por su naturaleza simbólica, permanece invisibilizada en el tejido conjuntivo del cuerpo social. Como apunta Bourdieu, la violencia simbólica no opera en el orden de las intenciones conscientes y deliberadas, sino que se ejerce de forma soterrada en los actos discriminatorios establecidos por la tradición, en las costumbres segregadoras colectivamente aceptadas, en el lenguaje o en los usos perpetuados por sucesivas generaciones. Todas estas directrices de vida colectiva, que no parecen violentas en el sentido literal del término lo son, sin embargo, en sus consecuencias al limitar la libertad de las mujeres en la disposición de su propio cuerpo.

La aproximación a las prácticas y discursos culturales sobre la belleza, que la modernidad adscribe indisolublemente con lo femenino, provee valiosos significados para comprender no solo los procesos a través de los cuales se lleva a cabo la remodelación de los cuerpos, sino también las razones por las que las mujeres persisten en alterar su morfología, a pesar de los peligros e inconvenientes que la mayoría de estas tácticas conllevan. Nombradas como el “sexo bello”, es muy difícil para el colectivo abstraerse del peso consuetudinario de una construcción social que hace de la mujer un objeto de contemplación, obligándolas a someterse a permanentes cuidados a fin cumplir expectativas que ellas mismas se autoimponen.

Esta violencia simbólica, impresa en los cuerpos, incrusta sus principios de dominación de forma especialmente efectiva en el espacio de lo privado. Es, sin embargo, en el escenario público donde la imagen femenina fomentada por el discurso médico, biologicista y tecnológico, y por los medios de comunicación y consumo, produce una imagen fragmentada de los sujetos y una lectura genérica que distingue a hombres y mujeres. Para estas últimas, el ideal establecido contiene tres ingredientes básicos: juventud, delgadez y belleza. Una combinación que revela no sólo el rechazo al cuerpo en transformación y a las marcas del tiempo, sino también una tendencia uniformadora que trata de hacer desaparecer la diversidad bajo el imperio del

patrón único. La inflexibilidad de los moldes prefijados convierte las diferencias de valoración estética en valores éticos de deseabilidad social que influyen directamente en la el auto-reconocimiento y la autoestima.

En una de sus obras más tempranas, la artista introduce ya algunos de estos componentes, buscando suscitar la reflexión sobre la irrealidad de los estándares físicos exigidos y sobre el peso con que estos lastran la vida de las mujeres concretas. Con un lenguaje alejado de la visualidad provocadora y agresiva que le es propia, Regina Galindo proyecta, casi al inicio de su trayectoria, una *performance* muy diferente en su tono expresivo a las realizadas durante esa etapa. El proyecto, con el título ***Ella permanece*** (2003),¹²³ desplaza el protagonismo de la acción hacia una figura externa. De hecho, es la primera elaboración en la que decide prescindir de su cuerpo como herramienta constructiva y recurre a una colaboración exterior que, en este caso, recae sobre la propia madre de la artista.

La excepcionalidad de esta circunstancia y su formulación intimista dotan al montaje de una carga añadida que refuerza la generación de esa empatía que la *performer* declara frecuentemente buscar con sus obras. La acción se integra en una exhibición colectiva que, con la denominación de “Maternidades Plus”, organiza el *Centro Cultural de España* en la ciudad de Guatemala. Esta exposición coincide con un punto de radical inflexión en la institución anfitriona que reorienta el tipo de actividades realizadas hasta ese momento. Sin perder su intenso compromiso con la conflictiva realidad social del país, el primitivo *Instituto Guatemalteco de Cultura Hispánica* cambia su denominación y su sede. La transformación conlleva, asimismo, el nombramiento de una nueva dirección que recae sobre Rosina Cazali, crítica y curadora independiente muy implicada con los focos de producción artística emergentes.

En paralelo, a partir del año 2003, tiene lugar un progresivo redireccionamiento de las actividades programadas hacia expresiones

¹²³ En esta obra no existe documentación visual. Disponible en <https://www.reginajosegalindo.com/en/home-en/>

culturales más abiertas y contemporáneas que no dudan en incorporar cuestiones especialmente espinosas en el contexto guatemalteco. Temas como las discriminaciones por razón de género u opción sexual o la recuperación de la memoria histórica encuentran cabida en los renovados programas promovidos por la institución, que acompaña su evolución a la eclosión cultural y creativa que vive la capital tras la firma de los *Acuerdos de Paz*. En esa nueva línea de apertura, hay que situar este *Encuentro* en el que participa la autora y para el que realiza una *performance* construida como un sugerente juego de descubrimiento y ocultación.

La escenografía dispuesta por Galindo, de carácter eminentemente estático, se condensa en un sencillo biombo, tras él se parapeta una figura femenina de la que solo se alcanzan a ver los pies. Invisibilizada tras la opaca mampara, la corporalidad de esta mujer queda reducida a un apéndice anatómico mínimo, pero suficientemente expresivo. No es difícil deducir, a partir de lo que se permite observar al espectador, algunos de los trazos vitales básicos por los que queda socialmente ubicada la figura agazapada tras el bastidor. La propia autora explicita en su página oficial los datos descriptivos que definen visualmente la escena: “(Mi madre) *Escondida detrás de un biombo muestra únicamente sus pies con varices, que son el resultado de cinco embarazos*”.¹²⁴

La reseña aclaratoria viene acompañada de una imagen velada en negro. Contraviniendo la pauta habitual de este archivo *on line*, Galindo no incluye para esta elaboración registro fotográfico alguno, aunque mantiene el espacio destinado a este fin. La opción contribuye, sin duda, a subrayar la negación visual implícita en la propia puesta en escena de la acción que nos habla de las opacidades sociales tras las que quedan invisibilizadas las mujeres. Dos factores concurren en la categorización de la figura femenina que protagoniza la pieza: una edad avanzada y las huellas corporales derivadas de la maternidad. Dos elementos que interpelan directamente a la representación social de lo femenino, basada en un ideal de belleza y perfección

¹²⁴ Web de la artista, en <http://www.reginajosegalindo.com/ella-permanece/>

preestablecido en el que no tienen cabida ni el paso del tiempo ni los cambios corporales.

Pero, en la estrategia elegida por la artista, intuimos también un planteamiento más amplio que cuestiona de forma crítica algunos de los factores que continúan lastrando la vida cotidiana de las mujeres. Uno de los más evidentes es del significado y función del concepto de maternidad, el eje en torno al cual queda articulado el evento. Sobre este ámbito focaliza la crítica feminista una parte importante de sus elaboraciones teóricas a fin de deconstruir los discursos colectivos generados en torno al tema e intentar disolver los falsos mitos de los que históricamente se ha venido rodeando. Simone de Beauvoir, en *Le deuxième sexe*, vuelve a ser el punto de partida de un posicionamiento radicalmente rupturista que rechaza la identificación tradicionalmente establecida entre los términos mujer y maternidad.

Su negación como destino inapelable o la ubicación de las conductas maternas en el campo de la cultura afloran ya en este texto fundacional, abriendo vías de reflexión que son continuadas posteriormente por otras pensadoras.¹²⁵ De forma insistente, encontramos en todas ellas una firme reivindicación de la mujer como sujeto autónomo, al margen de su papel como madre. Desde una argumentación que sitúa la maternidad como discurso dominante, rechazan la inercia social que atribuye poder subjetivador a una condición biológica, un acontecimiento vital cuyo significado se construye culturalmente al inscribirlo en los discursos de la maternidad. Convertir a la madre en sujeto implica negar simultáneamente a la mujer, diluida tras un espeso telón de patrones de conducta que se presumen instintivos, inmutables y ahistóricos.

Como señala Lorena Saletti (2008), los estudios feministas en torno a al tema quedan marcados, en un primer momento, por la necesidad de

¹²⁵ Entre otras, BADINTER, Elizabeth, *¿Existe el instinto maternal? Historia del amor maternal siglos XVII al XX*, Barcelona, Paidós, 1991; FERRO, Norma, *El instinto maternal o la necesidad de un mito*, Madrid, Siglo XXI, 1998 o SAU, Victoria, *El vacío de la maternidad. Madre no hay más que ninguna*, Barcelona, Icaria, 1995.

provocar una ruptura con la visión tradicional de la maternidad ligada al ámbito de la familia nuclear que se generaliza a comienzos del siglo XVIII en Europa. Es en esta etapa cuando cristaliza de forma nítida la frontera que separa lo privado de lo público y se deslindan el trabajo productivo y el reproductivo. El proceso conlleva una división de espacios y funciones a los que se atribuye, social y económicamente, una valoración desigual. Con ello, se segrega a hombres y mujeres determinando, paralelamente, el valor diferencial de la identidad masculina y femenina. Por su condición *natural*, ni la procreación ni la crianza gozan de reconocimiento como trabajo productivo, con el consiguiente enmascaramiento de las mujeres como sujetos sociales relevantes.

Esta circunstancia, que Victoria Sau (1995) nombra como el vacío de la maternidad, y los prejuicios sociales que cercan el cuerpo de la mujer-madre son glosados por la *performer* en esta pieza. Desde un plano de reafirmación y empoderamiento, Galindo sitúa a su progenitora en el centro de la proposición y, con gran sensibilidad, recupera la figura materna desde el reconocimiento afectivo de una igual. Establece con ello un vínculo de relación materno-filial, de raíz creativa, que, en obras muy posteriores, ella misma tendrá ocasión de reformular en sentido opuesto en relación a su hija Isla. La artista guatemalteca se suma de esta forma a una ruta abierta por distintas creadoras contemporáneas que han manifestado su interés por trazar líneas de genealogía vital, rutas de expresión personal que se enredan con su producción artística y refuerzan los entramados de relaciones entre mujeres.

Rachel, Monique (2007), la instalación de la artista francesa Sophie Calle (1953) con la que, en sus sucesivas versiones, se despide y rinde homenaje a su madre fallecida, es quizá una de las incursiones más conocidas. Pero no faltan ejemplos en los que la presencia y participación materna queda significativamente trabada con las temáticas planteadas por las creadoras en sus obras. Es el caso de *Medidas de distancia* (1988) de Mona Hatoum (1952), un vídeo que nos habla de la experiencia de exilio y extrañamiento que impregna toda su producción y que construye tomando el

cuerpo desnudo de su madre como punto de partida. La reflexión sobre la enfermedad, el dolor y la muerte también dan vida a *In Memoriam. Selma Butter* (1979-83), la serie fotográfica con la que Hannah Wilke (1940) documenta los estragos que agostan el cuerpo, deteriorado y envejecido, de su progenitora.

No hay en la *performance* de Regina José el sentimiento de pérdida que transmiten las obras anteriormente mencionadas, pero si comparte con las dos últimas el recurso a la corporalidad femenina desde parámetros representativos poco habituales. En este aspecto, todas ellas utilizan un lenguaje artístico que reclama control sobre un territorio de representación plagado de estereotipos y tabús. Con ello, se sitúan claramente frente a las coordenadas sociales impuestas desde el mundo occidental, en donde, cultural y visualmente, el cuerpo femenino representable queda estrictamente acotado en unos estrechos márgenes. Desafían, de esta forma, la rígida tiranía de los modelos de juventud y belleza difundidos por la publicidad y a los que se adscribe estrictamente la imagen de feminidad convencionalmente admitida.

En la obra de Galindo, más allá de la evidente transgresión representativa, detectamos una cierta dosis de ironía y sentido del humor. Hay algo de juego en la táctica utilizada, que oculta y deja ver, y que niega al mismo tiempo que afirma. Los dos elementos que conforman la acción, el biombo y la mujer-madre escondida tras él, componen una escena paradójica. No se nos permite contemplar a la protagonista del montaje. No hay, por tanto, rostro que nos devuelva la mirada ni cuerpo sobre el que depositarla, salvo los desfigurados pies que asoman bajo el panel, pero son esos restrictivos límites establecidos por la autora los que convierten la ausencia en contundente presencia. Aunque parcial, el escueto dato anatómico que nos facilita nos habla de un cuerpo femenino desajustado respecto a las escalas de valor establecidas.

Como en otras producciones, desde el inicio de su trayectoria, Regina José vierte en esta pieza su preocupación por la definición de lo femenino

reducida a su dimensión meramente corporal. Constreñidas en este polo, las mujeres ven comprometida su capacidad de acción y la gestión de su identidad, limitadas por una geografía anatómica en la que se expresan los imperativos de género. Los pies varicosos de la madre de la artista, como el torso amputado de Selma Butter en la serie fotográfica de Hannah Wilke, introducen, de forma obscena, el cuerpo envejecido y desgastado en un espacio común. Un cuerpo hurtado tras el bastidor, en clara metáfora de las negadoras capas de invisibilidad que la cultura interpone ante las mujeres y que, paradójicamente, coexiste con la construcción social que espectaculariza la corporalidad femenina.

Condenadas a convertirse en objeto de deseo o a desaparecer, como sujetos plenos y autónomos, tras los prejuicios e interdicciones sociales, las mujeres se ven obligadas a sobreimponerse a las regulaciones impuestas por el orden social. Así, en la obra de Galindo, su madre se esconde tras el biombo y deja a la vista, exclusivamente, una pequeña parte de su anatomía en la que han quedado plasmadas las huellas de la maternidad. *Ella permanece* asevera, contundente, la autora en el título de la *performance* e incide con ello en la persistencia del sujeto mujer que, sin rechazarla, se niega a convertir la maternidad en su eje identitario. Lejos del estatuto de feminidad y belleza socialmente aceptado y despojada de todo ilusionismo, la corporalidad femenina que la artista convoca, en su juego metonímico de ausencia/presencia, interpela al espectador, obligándole a sostener la mirada y a ser capaz, al mismo tiempo, de ir más allá de lo que esta le ofrece.

El entorno de lo familiar, de lo doméstico, constituye, sin ninguna duda, un territorio en el que la violencia simbólica proyecta sus efectos con mayor impunidad. Y aunque este ámbito vinculado a la domesticidad no parece despertar en la autora una especial atracción, encontramos en el conjunto de su producción algunas propuestas que, de una u otra forma, encuentran su origen en los dominios determinados por ese espacio. Dos de ellas, *Angelina* y *Boda Galindo-Herrera*, desde ámbitos diferentes, exploran ciertos aspectos de este universo. Ambas comparten, además, la común peculiaridad de

construirse a partir del recurso al disfraz y la parodia, una fórmula muy poco habitual en el repertorio de la artista.

De hecho, la violencia, explícita o latente, que signa de manera general el conjunto de la producción de Regina Galindo hace que sus obras basculen acusadamente hacia las zonas más oscuras y violentas de la realidad humana. La desnudez corporal y la supresión de todo aditamento constituyen, por otro lado, una de las herramientas básicas de su trabajo. Pero, contraviniendo esta norma y las pautas de desarrollo formal más habituales, **Angelina** (2001)¹²⁶ se recorta como un proyecto, de amplia duración, que incorpora atrezo y representación en su desarrollo. La relevancia en él del artificio es tan destacada que podría afirmarse, recurriendo a los términos usados por Luis Rosales (1987), que en esta acción desaparece el cuerpo y aparece *la persona*.

Con la utilización de este recurso de simulación, la *performer* apuesta por ponerse literalmente en la piel de la “otra”, para indagar, en un ejercicio de micropolítica, en los aspectos menos subrayados de la realidad cotidiana. Desde ahí, nos muestra como la discriminación de género no tiene como contraparte exclusiva a la figura masculina. Existe también una “desigualdad cruzada”, que disocia las situaciones segregadoras vividas por las mujeres. Esta cuestión resulta especialmente tangible cuando nos acercamos a las relaciones laborales informales, entre las cuales el trabajo doméstico representa una parcela difícilmente despreciable.¹²⁷ Restringido a la población femenina más pobre, este nicho ocupacional conlleva para las mujeres

¹²⁶Foto 30, p. 288. Disponible en <http://artesyprocedimientos-imagenes.blogspot.com/2015/04/angelina-regina-jose-galindo-guatemala.html>

¹²⁷ Los datos publicados por la Organización de Naciones Unidas (ONU) apuntan un 59% de trabajos no regularizados en los empleos femeninos de América Latina y el Caribe. Dentro de este porcentaje, el trabajo doméstico remunerado, generalmente mal pagado, se fija en un 17%. En *El Progreso de las Mujeres en el Mundo 2015-2016: Transformar las economías para realizar los derechos*, ONU Mujeres, 2015. Puede encontrarse el resumen del documento en http://progress.unwomen.org/en/2015/pdf/SUMMARY_ES.pdf, consultado en julio de 2017.

guatemaltecas que ingresan en él una multiplicación de los factores de discriminación.

Tal como registran distintos informes de la *Comisión Económica para América Latina y el Caribe* (CEPAL), el problema de la desigualdad se agrava cuando la variable de género se flexiona con otras variables. Es el caso de las mujeres indígenas, en las que “*se cruzan diversas desigualdades, resultado de sus múltiples identidades*”.¹²⁸ La conjunción de todas ellas está en la base de su marginal inserción en el mercado del capital y en la generación de espacios de discriminación entre mujeres que introducen una complejidad añadida. Esta triple discriminación, que conjuga género, estatus social y procedencia étnica, lleva a la artista a interesarse por un grupo poblacional, de condición servil, que vive en régimen de semi-esclavitud en las familias guatemaltecas de clase media-alta.

Hay que tener en cuenta que la experiencia de un orden social sexualmente ordenado, en el que la estructura del mercado laboral establece una división discriminatoria gravosamente penalizadora para las mujeres, forma parte también de esas inercias adquiridas que Bourdieu desbroza en sus reflexiones sobre el sistema de dominación patriarcal. La reducción restrictiva de lo femenino al espacio doméstico, con la consiguiente desvalorización de las actividades productivas que en él se realizan, implica, consecuentemente, la doble penalización de aquellas mujeres que realizan en este ámbito un trabajo remunerado. Mujeres que, por otro lado, pertenecen a los grupos sociales más desfavorecidos y que solo de esta forma encuentran una cierta posibilidad de autonomía económica.

En este contexto, la exclusión relacionada con la raza y la clase social se verifica, en Guatemala, entre mujeres rurales y mujeres urbanas, entre

¹²⁸ SANZ, Susana, “Acuerdos y consensos regionales: soporte y guía para las políticas de igualdad de género en los países de la región”, *Publicación de la Red Universitaria sobre Derechos Humanos y Democratización para América Latina*, año 2, nº 3 abril de 2013, Buenos Aires, p. 6. Puede encontrarse en http://www.unsam.edu.ar/ciep/wp-content/uploads/pdf/susana_sanz.pdf, consultado en junio 2016. Para la consideración de este tema se pueden ampliar datos en el Informe de la XIV Conferencia Regional sobre la Mujer de América Latina y el Caribe (CEPAL), localizable en <https://repositorio.cepal.org/handle/11362/44956>, consultado en mayo de 2020.

ladinas e indígenas. Todas ellas, segmentos de un mismo vector, acaban situadas en lugares sociales opuestos, como patronas y sirvientas y cualificadas también como alfabetas y analfabetas. Con estos ingredientes, el peso de los prejuicios y los conceptos adquiridos se depositan sobre la piel de estas *trabajadoras del hogar* de la misma forma que la vestimenta con que generalmente son *uniformadas*. De manera inconsciente, sus cuerpos incorporan la sumisión en la que viven, reflejada en gestos y actitudes que terminan por moldear su identidad. Las palabras de la artista sobre su experiencia, una vez concluida la *performance*, no dejan lugar a dudas sobre todo ello:

Fue interesante desde el principio, pero conforme iban avanzando los días su culminación se hizo extraordinariamente difícil. Guatemala es un país racista, excluyente... Usted es una mujer, una mujer pobre y consecuentemente con poca educación y de dudosa procedencia. Usted no vale nada, ha de ir por ahí con los hombros siempre hundidos, te hablan con tono despectivo, en muchos lugares no te permiten entrar y cuando lo hacen hay desprecio en su mirada. Al final del mes, mi autoestima estaba absolutamente por los suelos (Goldman, 2006).

Una impresión no muy diferente de la que nos traslada Eduardo Galeano al retratar a Maruja, una mucama limeña que, en su calendario narrativo de *Los hijos de los días*, protagoniza el *Día del servicio doméstico*:

(...)

Despierta, hundía la cabeza entre los hombros.

Dormida, hundía la cabeza entre las rodillas.

Cuando le hablaban, miraba al suelo, como quien cuenta hormigas.”

(Galeano, 2012:110)



Figura 24. Foto 30. REGINA JOSÉ GALINDO. *Angelina*. 2001

En *Angelina*, título de la *performance* e identidad adoptada por la artista en su realización, Regina José se enfunda, durante treinta y un días, el atuendo característico de las “domésticas” guatemaltecas y asume todas sus tareas habituales. Con gran sentido del humor, Galindo adopta el *rol* de una sirvienta para visualizar, experimentalmente, con qué rasgos se imprime el género en la problemática interacción entre la población ladina y la indígena. La relación de servidumbre que ella parodia le permite constatar cómo se reasignan en esa red relaciones de explotación y poder, de naturaleza claramente racista, que remiten en su proyección diacrónica a los orígenes de la colonia.

Uno de los elementos más originales de la acción es el peso concedido al vestuario, del que la artista no se desprende en ningún momento, y que permite aquilatar su valor social. Inconfundibles, estas fámulas indígenas se ven obligadas a llevar una ropa de trabajo que, por su intensa connotación, estigmatiza inevitablemente a quien la porta. Estrictamente codificada, la indumentaria se convierte, así, en un elemento definidor de la posición ocupada en la jerarquía social.

A la desvalorización inherente a la clase de pertenencia, que el atavio revela, se suma, además, la que deriva del desempeño de funciones

vinculadas habitualmente con lo femenino y, en cuanto tal, socialmente devaluadas. Pero más allá de evidenciar críticamente esta situación, la artista nos propone un juego de máscaras que consigue desvelar el carácter ilusorio de la tradicionalmente supuesta compacidad identitaria.

En este aspecto, la *performer* se aproxima a la línea abierta por algunas creadoras latinoamericanas que recurren a la recreación de personajes femeninos de marcado mestizaje como estrategia creativa desestabilizadora. A partir del juego con el disfraz, que genera un espacio intermedio entre la norma y la transgresión, Regina José cuestiona la artificialidad de las posiciones de género que aprisionan y determinan la figura femenina, pero lo hace desde su realidad concreta. El componente racial es, evidentemente, un factor básico del proyecto que recrea una situación de subordinación en la que, de forma generalizada, servicio doméstico y mujer indígena acaban siendo términos homónimos.

La relevancia de la vestimenta, signo de identificación social que categoriza y sanciona las convenciones sociales discriminadoras, es puesta en cuestión por la *performance* que demuestra, en su parodia interpretativa, como el traje cubre, pero también encubre. El juego con el estereotipo y el artificio proporcionan a la artista herramientas para analizar los clichés sociales y enfrentar los mecanismos de normativización y control que los regulan. Al introducirse temporalmente en la piel de una sirvienta guatemalteca, Regina José pone de manifiesto como los distintos papeles sociales son como máscaras sobreimpuestas, elaboraciones generadas artificialmente que, de la misma forma que pueden llevarse, pueden ser también abandonadas.

Con este ámbito de la privacidad doméstica se relacionan otras dos *performances* muy próximas en su desarrollo cronológico, aunque totalmente opuestas en su concreción. En ellas, el matrimonio y los mitos sociales que lo envuelven son parodiados y desmontados por Regina con una crudeza extrema. En la primera de estas obras, *Boda Galindo-Herrera* (2004), la artista escenifica, en clave lúdica, el ritual cargado de simbología que sacraliza la

institución matrimonial. Posteriormente, en la segunda, *Himenoplastia* (2004),¹²⁹ Galindo escruta con un acerado escalpelo qué se oculta detrás de esa codificada celebración que sanciona socialmente el pacto matrimonial. Dos acciones realizadas en fechas muy próximas, a lo largo del año 2004, pero que representan, con gran inteligencia, el haz y el envés de una misma realidad.

La violencia simbólica que se agazapa detrás del contrato nupcial, un compromiso que la autora remeda en una fingida fotografía de boda, es develada por la artista en su ulterior realización *-Himenoplastia-*. En esa segunda pieza, resquebrajando con violencia los oropeles de la ficticia ceremonia, Regina José desenmascara brutalmente las premisas ideológicas sobre las que se sustenta la teatralizada capitulación conyugal. Completando la incursión temática que protagonizan estas elaboraciones, dos intervenciones más, de dispar cronología *-Esperando al príncipe azul*¹³⁰ y *No fantasy:princess*¹³¹-abundan en la mitología del amor romántico patriarcal y las falacias que tras él se ocultan. Dos producciones que, entre el verismo y la ironía, se acercan a esta construcción cultural que genera y reproduce lugares de opresión para la mujer y perpetúa esquemas de relación social desiguales e injustos.

La primera de estas obras, ***Boda Galindo-Herrera***, realizada para la *Casa de Santo Domingo* en la Antigua de Guatemala, proyecta una mirada cínica sobre la ceremonia nupcial, un ritual social en el que cristalizan algunos de los mitos más consolidados del imaginario romántico. En esta ocasión, la escenificación de la *performance* queda congelada en una imagen visual tomada por un fotógrafo profesional especializado en reportajes de boda. La elección del formato, inhabitual en su catálogo, y la articulación del tema, sutilmente mordaz, no son ajenas a las peculiares características del espacio

¹²⁹ Foto 36, p. 314. Disponible en <https://www.reginajosegalindo.com/en/himenoplastia-2/>

¹³⁰ Fotos 32 y 33, pp. 300 y 302. Disponibles en <https://www.reginajosegalindo.com/en/esperando-al-principe-azul-2/>

¹³¹ Foto 35, p. 308. Disponible en <https://www.reginajosegalindo.com/en/no-fantasy-princess-2/>

expositivo en el que es exhibida la pieza. Integrada en una muestra colectiva, “Comunicarte e Invitados”, la propuesta se aloja en las salas de exposición temporal del híbrido *Museo-Hotel de Santo Domingo*.

Esta histórica construcción, ubicada en el que fuera uno de los mayores conventos de la América colonial, conforma un singular complejo arquitectónico de función polivalente. Publicitado como un alojamiento de lujo, especialmente recomendado para recepciones y enlaces matrimoniales de holgado presupuesto, la edificación concilia en sus dependencias un rico patrimonio artístico de la época virreinal con las ostentosas instalaciones de un modernizado establecimiento hotelero. Un convenio entre la firma propietaria y la *Universidad Pública de San Carlos* facilita al público la accesibilidad de los fondos y el potencial uso cultural del emplazamiento, confiriendo, a lo que no deja de ser un próspero negocio privado, una cierta dimensión cultural y colectiva.

Se conjugan, por tanto, suficientes ingredientes circunstanciales como para que la realización adquiriera una sobreañadida connotación que se desprende directamente del hábitat que la alberga y que la condición performativa de la artista no podía dejar al margen. El peso de la historia y la reformulación que el paso del tiempo le imprime se combinan en este singular ámbito de exhibición. De forma equiparable, coexisten en la obra los códigos impuestos por la tradición, que Regina José burlonamente teatraliza, y una mirada crítica sobre los mismos que refleja la revisión que, sobre estas pautas normativizadoras, han vertido las nuevas corrientes de pensamiento generadas desde las propias mujeres. Resignificar desde la apropiación se convierte, pues, en el recurso retórico elegido para esta propuesta.

En la instantánea que le da cuerpo, Galindo dispone una réplica literal de un retrato de casamiento, del que ella misma se convierte en fingida protagonista. “*Me visto de novia y me tomo una fotografía en un lugar especializado en retratos de bodas para dejar registro de algo que jamás sucedió*”,¹³² explica descriptivamente. Con el preceptivo traje blanco que

¹³² Web de la artista, en <http://www.reginajosegalindo.com/boda-galindo-herrera/>

identifica a la novia – símbolo de su virginidad-, el ramo de flores y una amplia sonrisa, la artista posa en un extremo del encuadre. Una lámpara de araña pende del techo dando solemnidad a la escena y creando un eje imaginario en torno al cual se habrían de situar los desposados. Pero, en la *performance* de Galindo, el novio ficticio, al que espera durante un cierto tiempo, no acaba de llegar.

De esta forma, sustituyendo la acción por una imagen, Galindo reformula en la obra la que es quizá la cristalización visual más estereotipada del paradigma amoroso heteronormativo vigente en las sociedades occidentales. Este modelo, que se gesta en la modernidad, vincula, en una solución indisoluble, matrimonio, familia y amor, un sólido constructo social bajo el que se ocultan sutiles formas de doblegación. Con evidente ironía, Regina José decide convertirse en la feliz protagonista del enlace nupcial y elige, para plasmar esa ficción, precisamente el momento en el que la literatura *rosa* clausura sus relatos. Como en ellos, el retrato de boda sella el contrato firmado por los conyuges y pasa a presidir el universo doméstico en el que, desde ese mismo instante, como en la placa fotográfica, queda atrapada la figura femenina.



Figura 25. Foto 31. REGINA JOSÉ GALINDO. Boda Galindo-Herrera. 2004. Fotografía: Canche Serra

Pero a esta fotografía de desposorio se le ha hurtado una pieza. Falta en ella la presencia del contrayente masculino y su lugar es ocupado por un rotundo vacío en negro. Como en un guiño, la sonrisa de la retratada parece insinuar a quien la contempla que sólo con esta fórmula, de esponsales sin varón, la promesa de amor y felicidad que augura la ceremonia podrá completarse. Es evidente el tono caricaturesco que anima la pieza y el gesto de comicidad desde el que la *performer* desacraliza la seriedad de la representación. A partir de un juego de suplantación y apropiacionismo, Galindo reproduce y recompone una de las imágenes más firmemente ancladas en el repertorio iconográfico tradicional. Y, desde ella, invita al espectador a adentrarse en la compleja maraña de dependencias y sujeciones sociales que el acontecimiento reflejado inaugura.

No es la artista guatemalteca la primera en utilizar, dentro del ámbito latinoamericano, la referencia nupcial como material y pretexto creativo. Desde la *performance* y también con una perspectiva crítica, la brasileña Beth Moysés (1960) ha trabajado frecuentemente con este evento ceremonial y con el cúmulo de significaciones sociales que a él van adheridas. A través de este convencional referente del amor y la felicidad de pareja, la artista se enfrenta a la violencia que tiñe la opacidad silenciada del entorno doméstico. Como símbolo estrechamente relacionado con lo femenino, el traje de boda figura en varias de sus propuestas. Es el caso de *Memoria del afecto* (2003), *Reconstruyendo sueños* (2005) o *Gotejando* (2001).

En estas *performances*, Moysés apuesta por incorporar una amplia participación externa, situando sus construcciones en un territorio fronterizo en que se los límites entre el arte y la vida se desdibujan. En ellas, el vestido de novia es la indumentaria con la que decenas de mujeres, en ciudades de diferentes países, ponen en acción obras que oscilan entre la denuncia y la catarsis liberadora. Intensamente poéticas, todas hablan de la identidad femenina, de sus condicionamientos y de los factores socioculturales que contribuyen a moldearla. Un interés no muy distinto del que guía la proyección fotográfica de la autora guatemalteca, por más que la clave de humor utilizada

por esta última confiera a la realización una carga dramática mucho más reducida.

Pero también en la ruta genealógica que conduce hasta la artista es posible rastrear algunas piezas en las que los vínculos de sumisión y dependencia con que socialmente se forja lo femenino afloran bajo el metafórico lenguaje de los encajes y bordados de un traje de boda. Así, Frida Kahlo, cuya vida se enreda férreamente en un ciclo de amor y desamor con Diego Rivera, se viste de novia en uno de sus más célebres y dolientes lienzos: *Las dos Fridas* (1939). En la pintura, su cuerpo se desdobra en un enorme autorretrato que coincide con un momento personal especialmente difícil: el adulterio del pintor con su hermana Cristina y la tramitación de su divorcio con el artista mejicano. Enlazadas a través de sus manos, las dos Fridas evocan el presente y el pasado, la dolorosa dependencia emocional de la pintora y la desgarrada escisión vital por la que estaba atravesando (Kettenman, 2003).

Contrapuestas, pero trabadas por la corriente sanguínea que circula entre ellas las dos figuras nos hablan de la mortificante dualidad experimentada por un mismo cuerpo. La Frida vestida de tehuana, que se nos antoja poderosa y libre por el vigor con que está dibujado su corazón, muestra, no obstante, un pequeño retrato entre los dedos, una efigie de Diego Rivera presente también en otras obras cargadas de desesperación y sufrimiento –*Diego en mi pensamiento* (1940), *Pensando en Diego* (1943)-. La Frida vestida de boda tiene el corazón abierto y lacerado. La sangre de sus venas, que ella intenta inútilmente detener con unas pinzas quirúrgicas, se derrama goteante sobre la falda de su traje tiñendo de rojo el blanco inmaculado de su ceremonial atavío.

La quiebra de su relación marital se plasma, así, como una insoslayable mácula que marca visiblemente su ropa de la misma forma que su divorcio evidencia públicamente el reconocimiento social de la ruptura conyugal. Pero, en la insistente autorreferencialidad que los lienzos de la artista revelan, intuimos, más que el reflejo ilustrativo de los encuentros o desencuentros con

un *otro*, la búsqueda incesante de una identidad propia, con todas sus paradojas y contradicciones. Una indagación en la que la artista mejicana pone en escena su propia vida para, en esa elaboración y re-elaboración artística, crear y re-crear una identidad inevitablemente marcada por las señas de género.

Las galas de boda también emergen como referencia metafórica en las instalaciones de la colombiana Doris Salcedo, si bien, dada la austeridad de su lenguaje plástico, su utilización adquiere en ellas una modulación mucho más imperceptible y sutil. En la clave conceptual propia de esta autora, la violencia y los crímenes de guerra encuentran expresión en la esfera de lo doméstico. Un territorio, signado por lo femenino, que ella convierte en un universo devastado, poblado de despojos mobiliarios y restos de objetos cotidianos. Jirones de ropa o inquietantes huesos humanos se incrustan sorpresivamente en las rendijas y recovecos de los ensamblajes que construye, humanizando con su presencia los lugares de memoria que evocan sus obras. En la serie *la Casa Viuda* (1992-1994), descubrimos retazos de un traje de novia entre los restos de una vivienda reducida a escombros.

El número IV de este ciclo articula, en un bloque homogéneo, una puerta rectangular a la que se han agregado las barandas de una cama. A través de esa suerte de pasillo que estas piezas conforman, la mirada se dirige hacia el centro del montaje, una zona donde el portón aparece forrado por una tela con textura de gasa en la que adivinamos los restos de una prenda femenina. Su color blanco y el bordado minucioso de pliegues y encajes la identifican como parte de un vestido de novia del que es posible apreciar el corpiño. Tanto en él como en el paño de muselina que compone el trasfondo, se han cosido algunos fragmentos de osamentas humanas. Amalgamados y confundidos entre los vestigios de la casa, los restos orgánicos, los muebles y los objetos personales nos hablan de una mujer cuya tragedia se funde con la de su hogar, al que queda indisolublemente ligada su propia vida.

Esta ligazón invisibilizadora que crea un potente vínculo de asimilación entre lo femenino y lo doméstico está directamente relacionada con la constitución identitaria femeninas, tradicionalmente orientada hacia *los otros*. Como apunta Marcela Lagarde (1996:197): “*La base de la condición de género patriarcal asignada a las mujeres es un ser-para-otros*”. Según este principio ontológico, las mujeres deben hacer a un lado sus necesidades personales para colocar en el centro de sus vidas las de los demás. Deben, como afirma esta autora mejicana, *enajenarse*, hacerse ajenas a sus propias aspiraciones y deseos que, en todo caso, podrán ser satisfechas cuando lo estén los de quienes se encuentran en torno suyo. Esta circunstancia se expresa con singular fuerza en el entono familiar, aunque las propias mujeres permanecen ante ella, sin embargo, generalmente ciegas.

Es ese lastrado núcleo de privacidad doméstica, que sanciona socialmente la ceremonia nupcial, el que jocosamente tensiona la propuesta creativa de la *performer* guatemalteca. Desde un punto de vista teórico, el matrimonio y la subordinación femenina, en el constreñido espacio del amor institucionalizado que en él se dibuja, centra también las reflexiones de la crítica feminista desde un momento temprano. Son muchos los nombres que en este campo ligan sus análisis al abordaje de la cuestión y, aunque desbrozan distintos aspectos y sostienen en ocasiones posiciones diferenciadas, hay una esencial coincidencia en considerar que, como afirma Celia Amorós, “*El amor y la familia no están hechos para la emancipación de la mujer*” (1985:74).

Una de las voces más relevantes en este ámbito reflexivo es, sin duda, la pensadora de origen británico Carole Pateman (1995). Esta especialista en filosofía política publica en los años ochenta su célebre texto *El contrato sexual*. En él, constata la relevancia de las diferencias sexuales a la hora de establecer una relación contractual que, en su dicotómica dualidad, acaba determinando la línea divisoria entre libertad y subordinación. Como sostiene esta autora, la desigualdad entre los sexos no es sino un producto de la reorganización patriarcal que cristaliza durante la Modernidad. Es entonces, cuando se delimitan dos ámbitos radicalmente escindidos: el público, de los

ciudadanos y los trabajadores socialmente reconocidos, y el privado o doméstico, donde la mujer queda subordinada como responsable de las denominadas tareas del hogar.

En esta estructuración, el universo de lo privado es visto como la esfera de lo natural, la que provee el fundamento de la vida social y política, escamoteando del discurso la imprescindible conjunción sobre la que se sostienen ambos escenarios. Se olvida con ello que la participación en la esfera pública, reservada a los hombres, se sustenta sobre la existencia de una esposa y unos hijos que permanecen en el ámbito de lo privado y que le proporcionan sustento, cuidado y legitimación. En el esquema así trazado, las mujeres son concebidas como seres más naturales y menos racionales que los hombres, incapaces de controlar sus emociones y mantener la objetividad e imparcialidad por la que lo público queda definido. Sobre este bastidor, los vínculos matrimoniales sancionan y escenifican colectivamente el esquema social dominante.

La conjunción de estos elementos lleva a Pateman a concluir que las tradicionales uniones monogámicas, en donde confluyen maternidad, amor romántico y familia, no constituyen sino férreos microsistemas de dominación, cimentados sobre la diferencia sexual. Socialmente, sin embargo, al concederse al universo privado un valor políticamente irrelevante, el contrato civil que ratifica las uniones maritales se considera, en consecuencia, igualmente desestimable. Y ello, a pesar de que, como argumenta convincentemente esta teórica, esa relación contractual es la vía a través de la cual se constituyen, al tiempo que se ocultan, las relaciones de subordinación instauradas por el patriarcado. “*El contrato (sexual) es el medio a través del cual el patriarcado moderno se constituye*” (Pateman, 1995:11), como afirma la autora de forma concluyente.

Ya en una obra anterior, realizada tres años antes, Regina José Galindo se había adentrado en los penalizadores condicionantes que la atmósfera patriarcal impone a las mujeres a través del vínculo matrimonial. Con el idílico título de *Esperando al príncipe azul* (1999), la artista

protagoniza una insólita *performance* en la que glosa, con exacerbada crudeza, la cosificación de que es objeto el cuerpo femenino en el ordenamiento social. Directamente relacionada con el universo privado de la vida conyugal, la pieza incursiona en los presupuestos ideológicos que la sostienen y en la desmedida presión que sufren las mujeres ante las imposiciones sociales por las que se define. Un repertorio de obligaciones predeterminadas que las empuja a circunscribir su vida en los estrechos parámetros balizados por el matrimonio y la procreación.

En consonancia con la trayectoria artística que caracteriza su producción en el inicio del nuevo milenio, Galindo muestra en la propuesta su preocupación por la pérdida de identidad que conlleva la reducción de lo femenino a su dimensión meramente corporal. Atrapadas en cuerpos que no les pertenecen, muchas mujeres encuentran encaje en el entramado social a través de los lazos del matrimonio. Una institución que, en las sociedades tradicionales, lleva implícitas, entre otras sujeciones, la del sometimiento de su sexualidad a una función básicamente procreadora. Prisioneras en *cárceles de amor* que cercenan su identidad y limitan su autonomía, son a menudo, sin embargo, ellas mismas quienes resguardan y reproducen sus ataduras, al ver ligado al vínculo marital la definición última de su estatus social.

A este paradójico proceder alude la artista, con evidente cinismo, en la evocadora denominación que elige para la obra, *Esperando al príncipe azul*. Una fórmula popular, comúnmente aceptada, que remite a la idealización amorosa con que el imaginario colectivo alimenta las proyecciones sentimentales de tantas mujeres. La inscripción nominativa de la pieza, altamente provocativa en su resolución formal, consigue sacudir los acomodos complacientes y suscitar preguntas y dudas tornando cuestionable aquello que, por cotidiano e innostrado, termina por volverse invisible. No hay que obviar que la *performance* se proyecta para ser exhibida en la capital de Guatemala y que, en ese país, como comenta la autora en repetidas ocasiones, el peso de las estructuras patriarcales y la influencia de los poderes religiosos continúan siendo considerables.

Deudoras de una socialización de género, que se inicia en el momento del nacimiento y se prolonga a lo largo de toda la vida, las guatemaltecas interiorizan los valores, las actitudes, las expectativas y los comportamientos que la sociedad predetermina para ellas. Un orden prescriptivo en cuyos esquemas se asocia la masculinidad con el poder y la acción, y la femineidad con la pasividad y la dependencia. Para ellas, como para amplios sectores de la población femenina fuera de Guatemala, y eso a pesar de los importantes cambios producidos, todo lo relacionado con los vínculos amorosos sigue formando parte de los diferenciales procesos genéricos de socialización. Es por ello que, como subrayan teóricas de muy distintos entornos geográficos,¹³³ este componente de la propia peripecia vital acaba convirtiéndose en eje vertebrador y parte prioritaria del proyecto de vida de demasiadas mujeres.

Abocadas a un destino no elegido, quedan, así, emplazadas a aguardar pasivamente la llegada de un varón cuyo lugar se ha encargado de sublimar en sus fabulaciones la tradición narrativa. Este acervo de relatos idealizados es amplificado y cotidianizado en la contemporaneidad por determinados medios impresos y por la filmografía más comercial, en una secuencia discursiva que acaba por imprimir rasgos de naturalización a lo que no es sino la proyección de una ideología profundamente limitadora. Inmersas en esa red de deseos y proyecciones inducidas, las mujeres quedan atrapadas en la *mística de la femineidad* que ya analizara Betty Friedan a mediados del siglo XX. El resultado es que, dentro del sistema patriarcal, siguen siendo definidas y narradas, incluso por ellas mismas, fundamentalmente como esposas y madres.

Al desmontaje y desmitificación de este modelo de relación firmemente institucionalizado, dedica Galindo su *performance*. Como en la obra anterior,

¹³³ Entre otras, se podrían citar FERREIRA, Graciela, *Hombres violentos y mujeres maltratadas: aportes para la investigación y tratamiento de un problema social*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1995; LAGARDE, Marcela, *Para mis socias de la vida. Claves feministas*, Madrid, Horas y Horas, 2005; ALTABLE, Charo, *Penélope o las trampas del amor*, Valencia, Nau, 1998 y, especialmente, JÓNASDÓTTIR, Anna G., *El poder del amor ¿Le importa el sexo a la democracia?*, Madrid, Cátedra, col. Feminismos, 1993.

el compromiso marital vuelve a centrar la elaboración creativa de la autora. Pero, si en *Boda Galindo-Herrera*¹³⁴ la línea discursiva planteaba como motivo central la ritualizada ceremonia nupcial, en esta pieza, su atención se focaliza en la, no menos ritualizada, noche de bodas. Para ello y con la literalidad que caracteriza el grueso de sus producciones, Regina José asume el papel de una joven desposada que espera pacientemente la consumación del matrimonio. Siguiendo ese guion, la sencilla, pero cuidada, puesta en escena nos presenta a la artista acostada en el interior de una cama que se halla vestida con impolutas sábanas blancas.



Figura 26. Foto 32. REGINA JOSÉ GALINDO. Esperando al príncipe azul. 1999. Fotografía: Andrea Aragón.

Envuelto en un camisón de raso, también blanco, su cuerpo se dibuja, bajo los lienzos, rígido e inmóvil. Sobre él, remedando los rituales de boda más ancestrales, queda dispuesta la *sábana nupcial*. Una pieza de ajuar destinada al tálamo, que, como explica la artista en la descripción de la obra, acostumbraba a cubrir por completo el cuerpo de la contrayente.¹³⁵ En el centro de la tela una llamativa hendidura, practicada a la altura de la vagina,

¹³⁴ Análisis pormenorizado de esta *performance* en p. 290.

¹³⁵ Web de la artista, <https://www.reginajosegalindo.com/esperando-al-principe-azul/>

abre un espacio de visibilidad. La abertura practicada en la tela establece, con nitidez, la naturaleza y condiciones del intercambio sexual que ha de producirse, al tiempo que garantiza la funcionalidad exclusivamente reproductiva del mismo. Dada su relevancia, las galas de los esponsales se plasman sobre la estratégica perforación practicada en el paño, en la que un laborioso brocado circunscribe los órganos sexuales femeninos.

La minuciosidad y delicadeza de las incrustaciones de seda bordadas contrasta abruptamente con la obscena explicitud con que quedan expuestos los genitales. Una punzante contraposición que adquiere una intensa violencia visual en función del trasvase situacional propiciado por la artista. Al objetivar y trasladar al espacio público una secuencia restrictivamente codificada para el espacio privado, Galindo consigue provocar una ruptura de sentido que quiebra su supuesta línea de congruencia. Y para ello, se limita a invertir el orden de prelación y visibilidad de los pautados protocolos que confluyen en la celebración del himeneo. “El príncipe azul” al que espera la novia no solo la conduce al altar, sino al tálamo que se desplaza, en la proposición de la *performer*, al primer plano de la escena y, como ocurre en la celebración nupcial, se torna público y participativo.

Como subraya tácitamente la autora, un mismo eje articula la ceremonia de casamiento y su consumación en la noche de bodas. En él, el cuerpo de la novia y su virginidad, simbólicamente reflejada en el blanco de su vestido y en el de las sábanas del lecho marital, constituyen el objeto último de una operación transitiva en donde la figura femenina es sometida a una intensa objetualización. Este aspecto es analizado por Pierre Bourdieu en *La dominación masculina*. En ese texto, el sociólogo francés presenta la transacción matrimonial como el epicentro de los intercambios sociales simbólicos, un dispositivo fundamental en las relaciones de producción y reproducción de este tipo de capital, en donde las mujeres no representan sino elementos de negociación cuyo valor viene dado por sus posibilidades de acumular estatutos genealógicos o de linaje.

Tal como apunta este autor, se establece en esa permuta una asimetría radical entre el hombre, sujeto, y la mujer, objeto de intercambio. En las sociedades en que la adquisición de este tipo de capital constituye prácticamente la única forma de acumulación posible, ellas se convierten, además, en valores que hay que mantener a salvo de la ofensa y la sospecha. Desde esta perspectiva, resulta imprescindible salvaguardar su reputación, especialmente su castidad, simbolizada en el traje blanco nupcial y erigida en medida fetichizada de la reputación masculina y, por tanto, del capital simbólico de todo el linaje. En esta lógica de los intercambios simbólicos, siguiendo al mismo autor, el honor femenino, en oposición al de los hombres, tiene siempre un carácter negativo, solo puede ser definido o perdido al ser su virtud sucesivamente virginidad y fidelidad.

Esto explica que en sociedades como la guatemalteca la conservación de la virtud -la preservación intacta del himen- se convierta para las mujeres en un requisito imprescindible para asegurarse la posibilidad de un matrimonio conveniente ya que, con frecuencia, el contrato nupcial sigue siendo para ellas el único medio para adquirir una posición social ventajosa. Consecuentemente, todo tiende a confirmar que *“contrariamente a la imagen romántica, la inclinación amorosa no está exenta de una forma de racionalidad, aunque no le deba nada al cálculo racional”* (Bourdieu, 2000:53). En otras palabras, como el mismo autor indica, que ese amor idealizado es a menudo *amor de destino social*.



Figura 27. Foto 33. REGINA JOSÉ GALINDO. Esperando al príncipe azul. 1999. Fotografía: Andrea Aragón

Reconocemos en la configuración de la pieza el tono desprejuiciado y desafiante que caracteriza las primeras realizaciones de la artista. Obras en las que, con el concurso exclusivo de su corporalidad, se enfrenta abiertamente a las convenciones y tabúes que coartan la libertad femenina. Con estas claves, la desnudez se convierte en la inequívoca seña identitaria de estas realizaciones que trasgreden con ello, deliberadamente, el arraigado puritanismo de la sociedad guatemalteca. Pero este acento de abierta provocación se concilia con una factura formal muy cuidada en la que cada uno de los reducidos elementos que se ponen en juego han sido minuciosamente ponderados. Sorprende en esta propuesta la sencillez de la construcción, un rasgo que refuerza el carácter de ritualización con que esta concebida al mismo tiempo que imprime a la escena una inflexión sacrificial que potencia su proyección argumentativa.

Ninguna de estas cualidades es ajena al entorno socio-artístico del que surge la elaboración, esa arrolladora corriente de energía creativa que eclosiona en la capital guatemalteca al filo del nuevo milenio. Dentro de ese torbellino de revitalización e inventiva que acompaña al proceso de paz, los festivales del *Octubre Azul*, en los que se inserta esta pieza, articulan una plataforma de singular relevancia para la renovación y transformación de la producción artística del país. Dentro de ese marco y formando parte del denominado *Tripart Group*, la propuesta de la artista confluye con un amplio despliegue de instalaciones y *performances* que, en el interior del paradigmático *Edificio de Correos*, se atreven a reclamar la recuperación del *Centro Histórico* de la capital.

Este movimiento, de gran incidencia en la regeneración del escenario creativo guatemalteco, buscaba, como aseguran con entusiasmo los comentarios periodísticos coetáneos, “(...) romper el cascarón del miedo y a los cambios y a lo nuevo”, después de un tiempo en que, “A la par de los derechos humanos, las expresiones artísticas en el país fueron violadas y el arte, junto con sus artistas, se hizo clandestino y subterráneo” (Orantes, 2000). Para romper con el bloqueo cultural impuesto, los impulsores del proyecto se plantean abrir espacios de expresión alternativos y quebrar

esquemas tradicionales de presentación artística y de relación con el público. Alrededor de ochenta creadores participan en el ambicioso evento que, como insinúa con socarronería su equívoco sello identificativo, pretendía ofrecer a los asistentes la intransferible experiencia de participar en un inolvidable “viaje” a través del arte.

Casi una década después Regina Galindo vuelve a efectuar una incursión en la temática explorada en esta última pieza, si bien la trayectoria recorrida y un contexto de exhibición diferente establecen distancias significativas entre ambas producciones. La implicación corporal de la artista es suplida en este nuevo montaje por la intervención de una colaboradora, al mismo tiempo que la crudeza visual de la realización anterior se ve sustituida por una acusada estilización que suaviza los contornos formales del anterior proyecto. No faltan, no obstante, ciertas coincidencias de factura y un desarrollo conceptual en el que, una vez más, la sexualización objetualizadora del cuerpo femenino y su proyección en las fantasías albergadas en el imaginario vuelven a convertirse en las principales protagonistas de la proposición.

No fantasy: dragon (2009)¹³⁶ y ***No fantasy: princess*** (2009) es el título de la realización, que se ejecuta, en el año 2009, en la República Checa. La *performance*, presentada en la cita anual de los festivales del histórico enclave de Trebesice, ofrece una original construcción que se ensambla en forma de díptico. Desarrollada en dos tiempos, la elaboración se compone de una primera acción, sin participación de público, que, a modo de prólogo y complemento, precede a la estática escenificación que se abre posteriormente a visitantes y curiosos. En esta ocasión, el diseño es resultado de una estancia en régimen de residencia, auspiciada por el *Centro de Arte Contemporáneo Futura*, ubicado en la capital checa. La permanencia artística, que se desarrolla a lo largo de todo el mes de agosto, ofrece a la autora la oportunidad de trabajar en un país hasta entonces desconocido para ella.

¹³⁶ Foto 34, p. 308. Disponible en <https://www.reginajosegalindo.com/en/no-fantasy-dragon-2/>

Con esta visita, se corresponden también las *performances* del ciclo *Crisis* (2009),¹³⁷ ejecutadas en la ciudad de Praga en ese mismo año y dentro del mismo marco de producción. La obra que nos ocupa, sin embargo, se fragua en los *Talleres de Verano* del castillo de Trebesice, una remodelada construcción renacentista situada en la pequeña localidad bohemia de Kutná Hora, a unos ochenta kilómetros de la capital. Integrado en el proyecto *Futura*, este recuperado emplazamiento cultural celebra anualmente encuentros internacionales en los que participan significadas figuras de las corrientes emergentes. En estos intercambios, que se vienen produciendo de forma ininterrumpida desde el año 2003, los artistas invitados acostumbran a desarrollar diseños específicamente pensados para el espacio anfitrión.

Una vez concluida la estancia, las obras realizadas se muestran al público en el marco de una jornada de puertas abiertas para pasar a formar parte, posteriormente, de los fondos museísticos de la fundación. En la VI edición de este programa creativo, Regina Galindo incorpora, junto al *performer* dominicano David Pérez Karmadavis (1976), la voz de América Latina. Pero lejos de trasladar la violenta realidad de su Guatemala natal al mundo europeo, la artista opta por profundizar en una problemática compartida que ella acomoda a las circunstancias y condiciones del entorno político y geográfico que la acoge. Así, para este *site specific*, gestado en el corazón de la antigua Europa del este, plantea una suerte de reelaboración de la propuesta realizada años antes en la capital guatemalteca –*Esperando al príncipe azul*–, que articula ahora con nuevas claves.

Posicionada en la misma perspectiva de crítica feminista que signaba aquella realización, Galindo vuelve a aproximarse, desde otra vertiente, a la cosificación de que es objeto el cuerpo femenino, un etiquetaje social que atraviesa transversalmente las geografías sin importar el territorio de pertenencia. Y si, en *Esperando al príncipe azul*, Galindo había dirigido su mirada hacia la despersonalizadora sexualización que rodea a la mujer-

¹³⁷Fotos 114, 115, 116, 117 y 118, pp. 623, 625 y 628. Disponibles en <https://www.reginajosegalindo.com/en/home-en/>

esposa, en esta ulterior composición, Regina José desvía el foco de su lente hacia el reverso de este artificial constructo. La prostituta se convierte, así, en la protagonista del montaje, una contrafigura definida, como aquella, por la objetualización de su corporalidad, pero destinada a habitar los márgenes del sistema. Es ella, en el esquema prefijado por el orden patriarcal, la otra cara de la esposa-madre recluida en el universo doméstico.

La prostituta, la “adultera”, la “perdida”, la “mala mujer” o “mujer pública”, queda dibujada en esa horma social como la imagen en negativo del modelo femenino ideal, aquel que conforma la esposa devota y la madre entregada, el “ángel del hogar” confinado en los constreñidos límites de la casa. La polarización que se establece entre ambas figuras articula una visión distorsionada y falsa de la realidad, como la artista guatemalteca parafrasea en su propuesta, al esconder tras de sí una misma posición de sojuzgamiento y dominio.

No es indiferente, sin duda, al nuevo enfoque de contenido que revela la pieza la situación política y económica del país de acogida. Lastrada por el alto coste socioeconómico de su readaptación capitalista y atenazada por los devastadores efectos de la crisis global, la República Checa asiste, durante el inicio del nuevo milenio, a una brutal degradación de las condiciones de vida que alimentan la miseria y la venalidad.

Las afiladas artistas de esta problemática son abordadas por Galindo en la serie *Crisis*,¹³⁸ un encadenamiento de *performances* que ahonda en los efectos sociológicos de la situación. Penosa para la población en su conjunto, la coyuntura se torna especialmente devastadora para quienes suman, a su vulnerabilidad económica, una posición subsidiaria derivada de su adscripción sexual. En ese marasmo que anega el este de Europa tras el desmoronamiento del bloque soviético, miles de mujeres son captadas por las redes internacionales de prostitución, “uno de los negocios del crimen organizado más lucrativos” (Vullyami, 2005), que se despliega cómodamente

¹³⁸ Análisis pormenorizado de estas *performances* en pp. 623 y sg.

por las áreas más deprimidas de estos países, especialmente el norte de Bohemia y el norte de Moravia en el caso de Chequia.

La pobreza, la desesperación y la ausencia de horizontes generan un excelente caldo de cultivo para la proliferación del proxenetismo, pero también para alentar vanas fantasías en las que, como en las novelas románticas, el infortunio se desvanece con la llegada de un príncipe salvador. Pero, como asevera la autora en la cabecera de la obra, no hay lugar para la fabulación en el mundo real. En esa inflexible frontera ante la que claudican los falsos mitos, las mujeres de este rincón de Europa se descubren, como en el resto de países de su entorno, víctimas de las condiciones generadas por el hundimiento del socialismo de estado, en un primer momento, y por el colapso del libre-mercado occidental, posteriormente, pero, sobre todo, por las reglas que universalmente determinan la identidad social y el destino de sus cuerpos sexuados.

El desenmascaramiento de los mitos de género vuelve a guiar. pues, el eje discursivo de esta realización que, como en la precedente, insiste en utilizar el pre-texto de la ficción romántica para, desde este punto de partida, desmontar los estereotipos normativos sobre los que se troquela el dicotómico reparto de lugares que socialmente establecido. Aunque rotundamente negado desde el mismo título, el universo fabulado de los cuentos infantiles reaparece nuevamente en la denominación de la obra y en su puesta en escena, en una configuración que vuelve a emplear registros de información abiertamente contrastados para articular su coherencia significativa.

En un juego de equívocos que busca suscitar la perplejidad del espectador, Galindo establece una distancia irónicamente provocativa entre el trasfondo real de la escenificación y la resolución formal utilizada. Así, aprovechando las posibilidades de referencialidad del espacio receptor, Regina José recrea uno de los trazados argumentales más recurrentes en las recopilaciones orales de la narrativa popular. Un acervo ficcional en el que, pese a la riqueza y pluralidad de las fuentes originarias, se repiten con

insistencia los mismos códigos, tipificados en narraciones muy similares entre ellas.

En el más habitual, una joven de sangre real, definida por su belleza extraordinaria y su acentuada vulnerabilidad, aguarda la llegada de un príncipe que, tras librarla de los peligros que la acechan, obtiene como recompensa su amor incondicional. Sobre este patrón, reiterativamente versionado, construye la artista su propuesta que reproduce, de forma mimética, el armazón figurativo del relato. El castillo de Trebesice se convierte, así, en un palacio simuladamente habitado por un dragón y una princesa.



Figura 28. Foto 34. REGINA JOSÉ GALINDO. No fantasy: dragon. 2009. Fotografía: Regina Galindo



Figura 29. Foto 35. REGINA JOSÉ GALINDO. No fantasy: princess. 2009. Fotografía: Regina Galindo

La *performance*, que se desglosa en dos fases, reformula los tópicos más frecuentes del manido guion. Para ello, Galindo pone en juego tres de los

componentes sobre los que se asienta generalmente el planteamiento: un palacio, un dragón y una princesa durmiente. Conforme al argumento, en la primera acción, una lengua de fuego surge de una de las ventanas de la torre sur del castillo en la noche previa a la exhibición. La acción central, sin embargo, se desarrolla en la “habitación azul” del palacete y muestra un marcado tono representativo, a pesar del carácter estático de su resolución. En ella, una mujer, de cabello rubio, duerme plácidamente en una cámara decorada con cierta sofisticación. El centro de la estancia queda ocupado por la cama que, vestida totalmente de blanco, se muestra envuelta en un traslúcido dosel que rodea el lecho por los cuatro costados.

Respetando externamente las convenciones del género, Galindo bosqueja una alegoría dramatizada sobre el lugar que les está reservado a las mujeres en el seno de la sociedad patriarcal. En ella, los embellecidos soportes estructurales y temáticos de que se sirven las narraciones clásicas para disfrazar su tendenciosa transmisión de ideología son utilizados por la autora para llevar a cabo un demoledor ejercicio deconstructivo.

En ese desmontaje, Regina José se enfrenta al habla manipulada de los cuentos tradicionales y violenta su contenido para desenmascarar los mecanismos de reproducción social que se esconden tras sus edulcoradas enunciaciones. En esta empresa, se alinea con las numerosas revisiones feministas que, en el campo de la literatura, pero no solamente en él, se han enfrentado a esta cuestión. Como en ellas, la artista centra su atención en el personaje femenino, el extremo más idealizado de estos textos atemporales, y juega a distorsionar su trazado, sobradamente conocido, en una estrategia de engaños en la que, como en los relatos de referencia, nada es realmente lo que parece.

Ajustada a la habitual estetización de estos relatos, su princesa, que se deja vislumbrar entre telas de gasa vaporosa, es joven, bella, de cabellos dorados y hace gala de una despreocupada pasividad,¹³⁹ pero, a diferencia del

¹³⁹ La puesta en escena programada por la artista se corresponde con la descripción en que las estudiosas del género sintetizan la imagen visual de este patrón cultural, “¿Quién puede imaginar a

modelo ficcional, no cuenta entre sus atributos con la preceptiva inocencia virginal. La protagonista de la *performance* de Galindo es una profesional del sexo, contratada expresamente para la escenificación. Este factor rompe radicalmente la supresión de referencias sexuales que las sucesivas reformulaciones de estas de narraciones míticas muestran respecto a sus fuentes originarias.

La discordante presencia de la meretriz disloca la compacidad artificial del imaginario recreado por la autora, fracturando irreparablemente el espejismo con el que fantasea la representación y evidenciando, con este recurso, su función manipuladora. En oposición a la pieza realizada en Guatemala –*Esperando al príncipe azul*–, con la que esta *performance* establece un sugerente diálogo, *No fantasy* renuncia al revulsivo impactante de la imagen y utiliza como estrategia constructiva la convivencia desmitificadora de los opuestos. De esta forma, las líneas de sentido que la artista tiende entre información visual y textual se combinan y resuelven en una calculada tensión entre contrarios que invita al espectador a posicionarse en una distancia reflexiva, un lugar desde el que resulta más fácil intuir los puntos de conexión a través de los que se entrelazan ambas realizaciones.

Desde ángulos diferentes, Regina Galindo escruta en las dos piezas la complicidad de los mitos colectivos con la generación y reproducción de los patrones de género. A partir de las pautas trazadas en ellos, se forjan los múltiples cautiverios en los que quedan atrapadas las mujeres, no importa la etiqueta identificatoria que acaben portando: madres o vírgenes, esposas o putas. Sobre todas ellas, se vuelca por igual una misma ficcionada construcción que conforma la identidad femenina básicamente a partir de su dimensión corporal, limitando su condición de sujeto a los constrictivos límites de un cuerpo que, en su definición social, es un cuerpo/objeto, un cuerpo deseado. En ese plano homogéneo de reducción objetualizadora, *mujeres públicas* y *mujeres privadas* confluyen en una misma relación contractual que

una princesa de hadas con un cabello que no sea largo y rubio, con ojos que no sean azules, telas que no sean cortinas de gasa? La princesa de los cuentos de hadas sigue siendo uno de los símbolos” en, BROWNMILLER, Susan, Femininity, New York, Ballantine, 1985, p. 65.

fundamenta, como ya demostró Carole Pateman (1995), las sociedades patriarcales.

En la antinomia público/privado, como señala esta autora, las dos *esferas de la sociedad son, a la vez, separadas e inseparables*, ya que el derecho patriarcal no limita su relevancia al universo privado, sino que se extiende a toda la sociedad. Consecuentemente, la línea que separa lo privado de lo público es también la que separa la feminidad respetable de la desviada. Como señala esta teórica británica (1995:13): *“El contrato laboral y el contrato de prostitución, ambos forman parte del mercado capitalista público y sostienen el derecho de los varones tan firmemente como el contrato matrimonial”*. En ambos casos, como parafrasea Galindo en estas obras, de lo que se trata, en último término, es del derecho de acceso sexual de los hombres al cuerpo de las mujeres que, en el caso de la prostitución, ha devenido una de las mayores industrias en cuanto a volumen de beneficios.

Como apunta la socióloga Rosa Cobo (2017) es esta probablemente una de las prácticas sociales en las que con mayor claridad se puede percibir la alianza entre capitalismo neoliberal y patriarcado. El lenocinio, tal como ella argumenta, se define como una realidad social patriarcal que hace accesibles sexualmente a las mujeres a través de la mercantilización de sus cuerpos, pero al mismo tiempo representa una inagotable fuente de beneficios para un importante sector del mercado capitalista global.

En su opinión, la expansión de los derechos del colectivo femenino ha provocado, en la contemporaneidad, un proceso de crisis en el contrato sexual, que tiene en el matrimonio su expresión social legítima. Como contrapartida, sin embargo, el rostro de la prostitución ha mutado sensiblemente, *“El viejo canon de la prostitución ha desaparecido y ha sido sustituido por otro nuevo que adopta la forma de una gran industria interconectada”* (Cobo, 2017:16).

El mercado de la prostitución y el del matrimonio confluyen en ***Himenoplastia*** (2004), una estremecedora *performance* que configura el

oscuro envés de *Boda Galindo-Herrera*.¹⁴⁰ Ambas acciones, pese a su factura y tono diametralmente diferencial, comparten año de realización y premisas constructivas. Y si en esta última la artista parodiaba, desde la ironía, la parafernalia de la celebración nupcial, en *Himenoplastia* desgarraba, con exacerbada violencia, los mitos que circundan las celebradas uniones maritales. La propuesta, como aquella, se realiza en Guatemala y aunque no es la única de sus obras que se acerca a la temática no cabe duda de que es la que presenta un trazado más agresivo y una ejecución más arriesgada. La mitología de la virginidad, tan lesiva en sus efectos para las mujeres, es cuestionada en ella con un “*literalismo atroz*” (Castro Flórez, 2011:22).

Como es habitual en las realizaciones de su primera etapa, la artista incide en la dimensión corporal de la producción, que gestiona en primera persona. Pero en esta *performance*, Regina José no limita su intervención a la puesta en escena de una representación previamente planificada, sino que somete su cuerpo a las técnicas invasivas de una operación quirúrgica con fines modificadores. En una acción de marcado carácter procesual, la autora rebasa la frontera que habitualmente deslinda el campo de la realidad y el del arte y materializa, en su propia anatomía, las prácticas de autoagresión corporal en las que, *voluntariamente*, se ven inmersas muchas mujeres en su país.

No se trata en esta ocasión de un ejercicio de cirugía cosmética en su reajuste imposible de la morfología femenina, siempre imperfecta. En *Himenoplastia*, como su propia denominación indica, la ciencia médica pone sus conocimientos y herramientas al servicio de una recomposición corporal menos tangible, pero socialmente más determinante: la restauración del himen. Esta práctica no tan infrecuente como pudiera pensarse se desenvuelve, en la Guatemala de la primera década del siglo, en los inciertos límites de la clandestinidad. Con una carga simbólica sobredimensionada, la virginidad femenina constituye, en sociedades tradicionales como la

¹⁴⁰ Análisis pormenorizado de la *performance* en p. 290

guatemalteca, un constructo que regula y controla la sexualidad de las mujeres.

Vinculada a las prácticas heteronormativas, que sanciona el contrato matrimonial, representa para los varones un seguro de exclusividad sexual y procreadora y una garantía para su progenitura. Para las mujeres, por el contrario, su pérdida implica un estigma socialmente penalizado y su preservación, que el blanco traje de la novia metaforiza, un signo de respetabilidad y un resguardo para la preservación del honor familiar. Heterosexualidad obligatoria y contrato sexual quedan, así, definidos, en este contexto, como dos instituciones necesarias para la continuidad misma del orden sociosimbólico patriarcal. Ambos conceptos, estrechamente vinculados, colocan a las mujeres en una posición de desigualdad, dependencia y subordinación con respecto a los hombres.

En esta subsidiaria ubicación arrostran una pérdida radical de autonomía, tanto en las funciones que su cuerpo tiene capacidad de desempeñar en la sociedad como en las codificaciones simbólicas por las que queda definido culturalmente el sexo femenino. Sobre él, se vierten los prejuicios sociales y la presión ejercida por la asfixiante atmósfera patriarcal, generando un caldo de cultivo idóneo para incorporar acriticamente roles sociales y pautas de comportamiento que reflejan fielmente los dictados marcados por los valores hegemónicos. De este universo de tabúes y prohibiciones emerge la acción ideada por la artista que, como ella misma explica, entronca directamente con la realidad más inmediata de su país natal,

Un día de abril, estaba leyendo el periódico y vi un artículo acerca de la reconstrucción del himen. Entonces leí un anuncio que ofrecía restaurar la virginidad. Fui al lugar anunciado, que era un poco inmundo, y entrevisté al médico. Le comenté la idea de filmar el proceso. Estuvo de acuerdo en que lo hiciera por una cierta cantidad de dinero (...) Fui a la clínica varias veces para observar a las mujeres (...) En el día de la operación fui con Belia y Ánibal López, un artista y un buen

amigo. La operación fue rápida. Media hora. Doloroso. Caótico
(Goldman, 2006).

Una precaria grabación videográfica documenta el proceso de intervención. La filmación, acusadamente explícita, registra, en primerísimos planos, el curso de la operación. El foco de la cámara se mantiene fijo en un reducido encuadre, anclado en el sexo de la artista que llena el centro de la pantalla. Entre las piezas de tela blanca que aíslan la zona intervenida, se intuyen sus propias manos sujetando las piernas abiertas. Entre ellas, si somos capaces de sostener la mirada, podemos ver como el bisturí corta los labios inferiores de la vagina para injertarlos posteriormente en el interior.

Las manos enguantadas del cirujano y el instrumental de que se sirve generan un acerado contraste con la superficie corporal, fragmentada, lacerada y ensangrentada. La confrontada oposición visual entre ambos componentes, utilizada ya por Frida Kahlo, adquiere en la artista guatemalteca un valor metafórico que reencontramos en obras posteriores.



Figura 30. Foto 36. REGINA JOSÉ GALINDO. Himenoplastia. 2004. Fotografía: Belia de Vico

La multiplicidad de aristas con que se expresa la violencia simbólica y las huellas que imprime sobre el cuerpo de las mujeres brota en esta obra con

una fuerza inusitada. La operación se lleva a cabo en una de las muchas clínicas que, en Ciudad de Guatemala y con grave riesgo para la salud de quienes allí acuden, convierten la simulación y la doble moral en una práctica autorizada. El proyecto, indudablemente perturbador y revulsivo, provoca un intenso rechazo en su primera exhibición en la capital guatemalteca, al exponer amplificadamente un sórdido negocio clandestino, pero no por ello penalizado legalmente o ignorado por la opinión pública. En este mercado restaurador, algunas mujeres consiguen recuperar, por un módico precio, la virginidad perdida.

Como explica Regina en la entrevista anteriormente mencionada, conseguir mejores matrimonios y elevar el estatus social es el objetivo final de una parte de las usuarias, mientras para otras no supone sino un requisito que incrementa su valor en el mercado sexual de la prostitución. Ya Mendieta, en el año 1974 protagoniza una *performance*, sin adscripción nominativa, donde pone en cuestión la trascendencia de la virginidad para determinadas culturas. En la obra, que remite a las costumbres tradicionales de algunas regiones de México, la artista hace uso de una sábana blanca manchada de sangre, replicando los referidos rituales en que la virtud de la novia y la consumación del matrimonio se comprueban examinando el lecho tras la noche de bodas. La realización llegó a ser considerada por Lucy Lippard como una escena de violación (Lippard *apud* Aliaga, 2007:290).

Producida en el año 2004, la *video-performance* de Galindo formó parte de una exposición colectiva que, bajo el título “Cinismo”, promueve la *Galería Contexto* dirigida por Belia de Vico. La proyección de los apenas siete minutos que dura el vídeo en un ámbito público, además del escándalo reflejado en algunos medios de comunicación, suscita el cuestionamiento artístico de la pieza. Un año después, sin embargo, la grabación se presenta, junto a otras dos obras, en la *Bienal de Venecia* del año 2005 con muy diferente acogida.¹⁴¹ El evento, comisariado en esta 51ª edición por las españolas

¹⁴¹ Preguntada ese mismo año, por la prensa de su país, sobre la cuestionada naturaleza artística de la pieza y la disimilitud en la respuesta, la *performer* responde con contundencia: “(*Himenoplastia* se vuelve una obra de arte) *en el momento en que lo sacas de su contexto y lo conviertes en argumento*”

María del Corral y Rosa Martínez, acoge en su sede del *Arsenale* y bajo el epígrafe “Siempre un poco más lejos” las propuestas de la artista guatemalteca, que es galardonada con el *León de oro* en la categoría de artista menor de treinta años.

La prestigiosa distinción, que conlleva un claro reconocimiento a su trayectoria creativa, le abre las puertas del mercado europeo y supone su definitiva consagración internacional. Probablemente ninguna de sus elaboraciones alcanza las cotas de riesgo personal que conlleva la ejecución de esta *performance*, hasta el punto de verse obligada a protagonizar un posterior ingreso hospitalario para reparar las secuelas dejadas por la deplorable atención médica recibida. En el documento visual, enlazando con la tradición más agresiva del *accionismo europeo* de los años 60 y 70 del siglo XX, Regina José consigue provocar en quien lo contempla aquella *escandalizada respuesta neuromuscular del espectador* a la que Artaud (1978) aspiraba con su teatro de la crueldad.

Con un realismo difícil de soportar, Galindo nos obliga a visualizar, sin ningún tipo de mediación, la dolorosa operación reconstructiva a la que sin apenas anestesia, como tantas mujeres guatemaltecas, decide someterse. Al convertir en secuencia fílmica, que de forma repetitiva puede ser contemplada en una sala de exposiciones, lo que no es sino una aberración quirúrgica derivada de la mentalidad patriarcal, Regina José consigue hacer visible aquello que generalmente permanece oculto. Así, los elementos simbólicos presentes en la representación nupcial, que ella parodia en *Boda Galindo-Herrera*,¹⁴²son sustituidos en ésta *performance* por sus correlatos reales. El traje blanco de la novia, que celebra la pureza virginal de su portadora, se transmuta en esta acción en carne cortada, sangre y dolor.

de reflexión” y añade, sobre la diferencia de reacciones, “*El jurado de un concurso cuenta con las herramientas teóricas para saber que por medio de mi cuerpo materializo mis ideas, mi obra. En cambio, la gente común ve solamente lo obvio, creen que es una locura; la impresión les impide ver más allá*”, en REDACCIÓN SIGLO XXI, “El arte no salva al mundo, me salva a mí”, *Siglo XXI. Revista electrónica de discusión y propuesta social*, Guatemala, 2004.

¹⁴² Análisis pormenorizado de la obra en p. 290.

Al someter a juicio colectivo la exigencia social de preservar la virginidad intacta, la *performer* pone en evidencia la manipulación a que son sometidos los cuerpos femeninos, mediados por las intervenciones de la religión, la costumbre, los tabúes y, en nuestros días, la ciencia médica. Como deja patente su proposición, la reconstrucción del himen es el precio que muchas mujeres han pagado para tomar parte en lo que no es sino una transacción en que la novia, o la amante circunstancial, es el objeto adquirido. Como señalan distintas teóricas, el valor de las mujeres en el mercado de los intercambios sociales queda en gran medida determinado por la posición que ocupan en la estructura familiar, una ubicación que se adquiere generalmente a través del matrimonio y que difícilmente se pone en peligro si se quiere disponer de un lugar reconocido en el tejido social.

Como en otras ocasiones, el proyecto bebe del propio contexto vital de la artista. En este caso, es la lectura de un pequeño aviso en prensa: “*Vuelva a ser virgen*”, un reclamo no infrecuente en los diarios de la capital, el punto de partida de la acción. En ella, Galindo cuestiona directamente la ideología androcéntrica en una propuesta que bien merecería la denominación de “*arte corporal carnal*” que Orlan (1947) utiliza para calificar sus trabajos. Con una fisicidad visual difícil de soportar, Regina José pone en evidencia el alto coste que para las mujeres tiene aún en los países latinoamericanos la asimilación entre moral y sexualidad, así como la necesidad de control que, sistemáticamente, la mente masculina proyecta sobre sus cuerpos. Algo que ya reconoció el jurado de la *Bienal de Venecia* al justificar el galardón otorgado: “(por) *el fuerte impacto visual, en una acción de gran coraje contra el poder*” (Acevedo, 2005:14).

b) Violencia física

Como pone en evidencia la construcción anterior – *Himenoplastia*-, la frontera que separa la violencia simbólica de la violencia física no es siempre

clara. No es fácil establecer un límite estrictamente delineado entre dos manifestaciones que, en principio, se diferencian por la fórmula más o menos evidente de expresarse, pero que, en último término, emanan de la misma imposición de principios de dominación. La violencia de género es claramente estructural y transversal al orden social y no entiende de clases, culturas o países. Y aunque sus manifestaciones más extremas sean los crímenes y las agresiones corporales, cuya brutal visualidad puede ocluir cualquier otra consideración más allá de su desmesura, en ningún momento puede obviarse que detrás de esos excesos siempre hay un tapiz de normas, un sistema de directrices interiorizadas, que los alimenta y provoca.

Esa violencia específica de que son objeto las mujeres remite a la existencia de relaciones de desigualdad y estructuras de poder que objetualizan la figura femenina. Regina José aborda esos ordenamientos desde la extrema singularidad que estas agresiones adquieren en una cultura que, como la guatemalteca, mantiene una acusada estereotipación de las posiciones de género. Cada una de las *performances* en que la artista se acerca a esta realidad parte de experiencias de mujeres concretas que, trasladadas a la superficie expresiva de su corporalidad, conforman una práctica artística que se inscribe no solo en el terreno de lo simbólico, sino en el de la materialidad de la vivencia particular. Pero el profundo enraizamiento de estas obras con el contexto en el que se producen no impide, no obstante, que pueda reconocerse en ellas una realidad que lo desborda.

Desde un punto de vista formal, las propuestas no desdeñan en ningún momento el componente narrativo. De hecho, con mucha frecuencia brotan de forma directa de relatos de la calle o notas de prensas, pero trascienden el acontecimiento concreto para generar un discurso colectivo en el que confluyen distintos universos de significación. Inmersa en la que constituye una de las señas de identidad más significativas en el accionismo latinoamericano, Regina José enhebra, desde su práctica individual, una poética imbuida de crítica política. Esta dimensión adquiere especial relevancia en un momento en que las categorías “mujer” y “género” son reconsideradas desde los *feminismos periféricos*. Visibilizar la diversidad de la

experiencia femenina en función de su pluralidad constitutiva, de su diferencial interrelación con su contexto, confiere singular relevancia a aquellas prácticas artísticas que se definen por su *no neutralidad*.

Desde esta posición, Galindo genera una propuesta representativa en donde la aprehensión de la realidad se ve atravesada por la interacción compleja de diversos niveles de subjetividad. Construcciones, en donde el relato de la violencia de género resulta indisociable, en su vivencia, de otras violencias que igualmente se ciernen sobre las mujeres como uno de los colectivos, por su posición subsidiaria, más vulnerables. Así, en sus *performances*, rastreamos las matrices discursivas sobre las que se ha construido un imaginario social en el que las agresiones de género constituyen una fórmula extremadamente normalizada de garantizar la disparidad de relaciones de poder. A esta segmentación binaria entre los sexos, se añaden, en la sociedad guatemalteca, otros componentes también susceptibles de control y penalización.

Regina José trenza, con todos estos mimbres, proposiciones a las que incorpora los mecanismos de violencia desde el lugar de la víctima, en algunas ocasiones también del agresor, para generar un discurso narrativo que subvierte el campo de líneas de fuerza establecido. Mediante la apropiación y recreación del dolor y el sufrimiento de las mujeres, la autora produce un testimonio que busca sortear el olvido y desestabilizar la aparente aquiescencia con que la brutalidad sexual se incrusta en el día a día de la vida social. En el amplio registro en que aborda la violencia contra las mujeres, las elaboraciones numéricamente más significativas, y también las que han conseguido una mayor proyección internacional, gravitan no tanto sobre la violencia simbólica, sino sobre aquella que se muestra en su forma más tangible y extrema sobre el cuerpo femenino.

Seguramente este hecho no es desvinculable de la singular opción expresiva de esta *performer* cuya poética sorprende, y escandaliza, por la frecuente inclusión de la violencia física en sus manifestaciones. Violaciones y agresiones sexuales ensamblan el amplio repertorio producido por la autora

en este ámbito, pero también muertes, mutilaciones y torturas selectivas, en las que las mujeres gozan del oneroso privilegio de contar con fórmulas de ejecución específicas que las distinguen de las víctimas masculinas. Esta pluralidad de manifestaciones violentas se corresponde con el crecimiento exponencial que estos tipos de agresión han experimentado en toda la región. Pero dentro de ella, Guatemala ofrece, además, un escenario paradójico que sitúa en planos irreconciliables los avances conseguidos en las disposiciones normativas y la constatación de lo que realmente acontece.

El país cuenta con una de las legislaciones más avanzadas en cuanto a detección, seguimiento y penalización de la violencia de género, pero, sin embargo, como los datos se empeñan en corroborar, Guatemala es, al mismo tiempo, uno de los puntos donde se registran las cifras más elevadas de feminicidios dentro del área centroamericana.¹⁴³ Un hecho que viene a demostrar que, pese a su importancia, la modernización de los marcos legales no es condición suficiente para atajar una problemática en la que convergen múltiples factores, históricos, culturales, sociales, económicos y políticos. A ello hay que agregar, como obstáculo fundamental, las singulares condiciones sociopolíticas del país con una notable debilidad de las instituciones y una parálisis judicial que mantiene en la impunidad el grueso

¹⁴³ Tal como muestran los datos estadísticos, los crímenes contra las mujeres constatan un notable crecimiento cuantitativo en las últimas décadas en todos los países del área. De hecho, según las estimaciones facilitadas por la CEPAL, cuatro de los cinco estados con las tasas más elevadas de Latinoamérica se ubican en esta zona, siendo Guatemala uno de los que presenta mayor número de casos y ello, a pesar de haber experimentado, en los últimos años, una reducción comparativa respecto al resto. No obstante, la tendencia decreciente que muestran las tasas globales de homicidios del país no se hace efectiva en el desglose por géneros. Los datos sobre feminicidios de 2019 en https://oig.cepal.org/sites/default/files/femicidio_web.pdf, consultado en marzo de 2020. Para una información más amplia: GIUMAN Gianluca, "Reporte anual. 2017- ONU. Mujeres Guatemala", Ciudad de Guatemala, *Serviprensa*, 2018, localizable en <http://lac.unwomen.org/es/digiteca/publicaciones/2018/8/reporte-anual-onu-mujeres-guatemala-2017>, consultado en mayo de 2019 y RETAMOZO QUINTANA, Tatiana (coord..) "La violencia contra las mujeres y sus formas extremas: los Feminicidios/Femicidios", Madrid, *Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID)*, 2019, se puede encontrar en <https://aieti.es/wp-content/uploads/2019/09/DOCUMENTO-FINAL-VCM-Y-FEMINICIDIOS.pdf>, consultado en enero 2020.

de los crímenes registrados. “*Hay normas pero no se aplican, el problema es la falta de respuesta del Estado*”, como afirma Carlos Castresana.¹⁴⁴

La situación no es ajena a la deficiente democratización que sigue a la firma de los *Acuerdos de Paz*, un proceso de transformación incapaz de ahondar en las causas y en las consecuencias del conflicto y mucho menos de cuestionar la responsabilidad y persistencia de los poderes establecidos que estuvieron en su origen. Aparatos clandestinos incrustados en las instituciones, que favorecen la penetración del crimen organizado, y políticas económicas neoliberales, que profundizan el incremento de la pobreza y la desigualdad, acrecientan los niveles generales de violencia y contribuyen a disociar los avances legislativos y su potencial reflejo sobre la comunidad. Ante estas circunstancias, no es extraño que la violencia no haya cesado de aumentar a lo largo del nuevo milenio y que la sociedad sea incapaz de articular una respuesta eficaz para intentar atajarla.

Esta parálisis, como subrayan las consideraciones de los más altos organismos internacionales, en ningún caso resulta gratuita.

La impunidad por los actos de violencia contra la mujer agrava los efectos de dicha violencia como mecanismo de control. Cuando el Estado no responsabiliza a los infractores, la impunidad no solo intensifica la subordinación y la impotencia de quienes sufren la violencia, sino que además envía a la sociedad el mensaje de que la violencia masculina contra la mujer es a la vez aceptable e inevitable. Como resultado de ello, las pautas de comportamiento violento resultan normalizadas (Manjoo, 2012:6).

¹⁴⁴ CASTRESANA, Carlos, declaraciones expresadas en la *Mesa redonda “Feminicidios y conflictos armados: verdad, justicia y reparación contra la impunidad”*, celebrada en la *Casa Encendida* de Madrid en febrero de 2012 y organizada por la *Asociación de Mujeres de Guatemala*. El texto completo puede leerse en <https://femicidio.net/articulo/guatemala-entre-la-impunidad-y-el-femicidio-0>, consultado en abril de 2017. El jurista Carlos Castresana es autor de las denuncias de jurisdicción universal en las causas contra los generales Videla y Pinochet en la Audiencia Nacional, fue *Fiscal General del Tribunal Supremo* de España y Jefe de la *Comisión Internacional contra la Impunidad en Guatemala* (CICIG) desde 2007 a 2010.

Contra esa peligrosa acomodación que, en un entorno ya saturado de violencia, diluye lo que secularmente ha permanecido invisibilizado y silenciado, levantan su voz las realizaciones de Regina Galindo, con una intensidad a la que difícilmente el espectador puede sustraerse.

Las obras de la artista se aproximan a esta punzante realidad especialmente en su primera etapa creativa. En ese tramo inicial, las cuestiones de género direccionan en gran medida la orientación temática de su producción, al mismo tiempo que el componente de denuncia y la carga de fisicidad se convierten en los principales rasgos identificativos. La violencia contra las mujeres, en su expresión más cruel y directa, invade una gran parte de las elaboraciones que trasladan al lenguaje metafórico del arte los inauditos contornos con que se perfilan en el país este tipo de agresiones.

No pueden ignorarse las profundas rémoras que en el cambio de siglo aún arrastraba el marco normativo vigente y, sobre todo, la desenfocada percepción con que tanto la calle como las instituciones enfrentaban los brutales atropellos sufridos por este colectivo.¹⁴⁵ En ese contexto, intensamente lastrado, pero con prometedoras posibilidades de apertura, inicia Regina José un recorrido performativo que se superpone a su trabajo como publicista y a sus circunstanciales sesiones como modelo.

Otras dos artistas ligadas a este medio profesional, Jessica Lagunas y Ma Adela Díaz, con quienes compartía intereses y perspectivas, figuran junto

¹⁴⁵ Todavía en el año 2006, en el documento de actualización de su informe *GUATEMALA. Ni Protección ni Justicia: Homicidios de Mujeres* (2005), Amnistía Internacional reiteraba su preocupación ante la persistencia de una legislación desmedidamente discriminatoria. Entre otras aberraciones, se mantenía aún la suspensión de responsabilidad penal por actos de violación en caso de que el agresor se casase con la víctima, asimismo, el perdón de esta continuaba implicando la exoneración del culpable y mantener relaciones con una menor solo entraba en la categoría de delito si la víctima era considerada una “mujer honesta”. Pueden localizarse ambos documentos en, Amnistía Internacional, *GUATEMALA. Ni Protección ni Justicia: Homicidios de Mujeres* (Actualización), índice AI: AMR 34/019/2006, 18 de julio de 2006, pp. 8 y 9, en http://www.acnur.org/fileadmin/news_imported_files/COI_1492.pdf?view=1 y Amnistía Internacional, *GUATEMALA. Ni Protección ni Justicia: Homicidios de Mujeres*, índice AI: AMR 34/017/2005, 9 de junio de 2005, en <http://web.amnesty.org/library/index/eslAMR340172005?open&of=esl-gtm>., Consultados en junio de 2014.

a ella en su primera incursión en el campo de la creación corporal. En un momento de tránsito entre la escritura y la *performance*, como integrante de una exhibición colectiva celebrada en la capital, Galindo encuentra la oportunidad de presentar su primera obra, una pieza que prefigura en muchos aspectos el sentido y la direccionalidad en que posteriormente se acaba inscribiendo el conjunto de su producción.

Cuando veo que lo único que tengo es mi cuerpo y me doy cuenta en verdad de que tiene esta carga poética frente a una cámara, decido que ese es mi mejor medio y hago mi primera obra que es “El dolor en un pañuelo”, con este par de amigas y dentro de una apuesta colectiva por el arte de un grupo de artistas de Guatemala que son ya muy reconocidos. Luis Gómez de Palma, Dario Escobar, Aníbal López y otra serie de artistas nos dan el chance a tres mujeres para hacer su primera obra al lado de ellos, que ya tenían una carrera muy sólida, y esto abrió nuestro camino (Vélez y Ramas, 2012).



Figura 31. Foto 37. REGINA JOSÉ GALINDO. El dolor en un pañuelo. 1999. Fotografía: Marvin Olivares

El dolor en un pañuelo (1999), la propuesta presentada por Galindo profundiza en las vías abiertas en los años setenta del siglo XX por Suzanne

Lacy y Lesli Labowitz (*De luto y con rabia*, 1977) o por Ana Mendieta (*Rape scene*, 1970). Al igual que ellas, la violencia sexual se convierte para la artista en uno de los primeros temas abordados, un terreno especialmente sensible que la práctica creativa feminista hace emerger en el centro de sus realizaciones en estrecha conexión con el contexto social. La representación de esta forma específica de violencia surge intensamente vinculada con el activismo político que pugna por hacer aflorar un tema considerado tabú. La temática se convierte, a partir de entonces, en un campo representativo en el que numerosas artistas radicalmente distanciadas de las perspectivas que les habían precedido se comprometen con la denuncia y la visibilización de la problemática.

Ese mismo aliento impulsa a Regina José a construir esta primera *performance* con la que abre su itinerario creativo. La elaboración está directamente relacionada con el alto índice de violaciones y asesinatos de mujeres que se registran anualmente en Guatemala, especialmente en la capital en que ella vive. El propio título de la obra subraya esta circunstancia, aludiendo, en su paráfrasis de un conocido aserto popular, a la profusión y cotidianidad de las agresiones. Y aunque todavía la textualidad tiene en esta pieza una gran presencia, la violencia que estalla a diario en las calles del país sobre los cuerpos femeninos se imprime, ya desde esta primera obra, sobre su anatomía, un cuerpo individual que ella transforma con el recurso de la metáfora artística en representación del cuerpo colectivo.

En esta construcción, como ocurre en las otras dos que completan su primer bloque creativo (*Lo voy a gritar al viento* y *El cielo llora tanto que debería ser mujer*),¹⁴⁶ el cuerpo de la artista pasa a ser el eje central de la composición y ello a pesar de que lo verbal goza todavía de un papel preeminente en el diseño compositivo. De hecho, la superficie de su piel se convierte, literalmente, en el lienzo sobre el que se derraman las palabras y las imágenes escogidas por la artista, encarnando, con singular transparencia, la metafórica expresión que ella utiliza años después para

¹⁴⁶ Análisis pormenorizado de estas *performances* en p. 200 y p.204, respectivamente.

describir su práctica expresiva. Además, como ella misma explica en alguna entrevista, emplea para la obra un material acumulado previamente, una amplia recopilación de notas de prensa sobre violencia de género compiladas para documentar la escritura que, hasta ese momento, centraba su actividad.

La propuesta, presentada en 1999 por el *Grupo PAI*, entra a formar parte de una exposición colectiva en la que figuran algunos de los nombres más relevantes del nuevo escenario artístico nacional. La muestra, promovida como una iniciativa independiente, aglutina un significativo conjunto de artistas de la amplia pluralidad de corrientes creativas que empezaban a aflorar en el país. El proyecto acierta a reunir, en distintas exhibiciones públicas, a los principales integrantes de una generación que va a marcar, de forma determinante, el futuro del arte guatemalteco.

“Sin título / Por falta de imaginación” (1998); “Sin pelos en la lengua” (1999) y “Ar(te)” (1999) son los epígrafes bajo los que quedan adscritas las tres ediciones expositivas que consiguen articular y en las que, como señala Rosina Cazali, las mujeres artistas, por su implicación y compromiso, ocupan un lugar de gran relevancia.

Sin duda nos encontramos en un momento en que el arte producido por mujeres rebasa la imagen del artista asociado a la autoridad, a la maestría y a una fuerte afirmación del ego. En contraste, la obra de muchas mujeres no existe en forma aislada; emerge con una gran sensibilidad ante la sociedad y una profunda conciencia de cómo ésta afecta sus vidas.
(Cazali, 1999:15)

En la segunda de estas exposiciones, “Sin pelos en la lengua”, incluye su obra Regina José Galindo, una pieza que será posteriormente elegida por su país para formar parte de la selección presentada en la *Bienal de Venecia* del año 2005. Recreando las condiciones de ocultamiento que suelen envolver las secuencias de violencia de género, la artista dispone la pieza en una habitación clausurada y cuyo interior solo puede ser observado por el público a través de una ranura abierta en la puerta que la cierra. En el

habitáculo, Galindo se muestra desnuda, con los ojos vendados, y atada a un soporte vertical que bien podría ser una cama. Mientras permanece amarrada, un proyector va emitiendo sobre su cuerpo una batería de diapositivas que recogen diversos recortes de prensa local con noticias sobre crímenes y violaciones sufridos por mujeres guatemaltecas.



Figura 32. Foto 38. REGINA JOSÉ GALINDO. El dolor en un pañuelo. 1999. Fotografía: Marvin Olivares

La reiterada invasión que los agresivos textos proyectan sobre el cuerpo femenino maniatado, inmóvil e impotente, metaforiza con extraordinaria sobriedad la escandalosa prevalencia de los hechos. Utilizando el contraste como recurso potenciador, la *performace* contrapone la insistente, pero evidentemente inefectiva locuacidad de los medios que, en grandes titulares, denuncian a diario la magnitud de los abusos, con el silencio provocador que emana del cuerpo femenino objeto de victimización. La visibilización de las agresiones sexuales emerge, así, con una contundencia inusitada que abre una brecha en el modo habitual en que son percibidas.

Tal como apunta Vicente Aliaga (2007:285), la naturalización de la violación encuentra su origen en la reducción de las mujeres a pura

corporalidad, una constante en la historia de nuestra cultura que legitima las prácticas de poder sobre las mujeres que han dominado las costumbres. Este hecho explica que, como señala este autor, a lo largo de la historia su representación se haya enmascarado en propuestas cargadas de erotismo o de un marcado tono épico. En la *performance* de Galindo, sin embargo, prima la perspectiva femenina, lo que subvierte el sentido de los factores intervinientes. En un juego combinatorio en que lo público y lo privado se entremezclan, la artista conjuga en su montaje el silencio avasallador del cuerpo sometido y la improductiva verborrea de los altavoces comunicativos que pretenden reflejarlo.

La inmediatez del cuerpo, sobre el que resbalan los espectacularizados relatos de las vejaciones, genera una distancia perceptiva que la devoradora vorágine de la prensa diaria termina por ocluir. La estrategia obliga al espectador a detenerse para reflexionar sobre esa realidad que (en)cubren los noticieros. Desde esta clave, la figura femenina en su dimensión más estrictamente corporal, privada por la autora de la palabra, pero también de la mirada, se convierte en un efectivo instrumento de denuncia. Pasa a ser, gracias al juego constructivo ideado por la autora, una herramienta que extrae su potencialidad de aquella característica - la corporalidad - que tradicionalmente había justificado su posibilidad de abuso.

Por otro lado, y desde un punto de vista estrictamente formal, resulta llamativa la posición en la que está colocado el cuerpo. Se intuye en la postura adoptada por la *performer* una sutil alusión a la iconografía tradicional de raíz religiosa –la evocación de la crucifixión resulta casi inevitable-. Pero si la confrontamos con sus precedentes genealógicos más inmediatos, la referencialidad se ubica inevitablemente en algunas de las más conocidas *performances* de Ana Mendieta (*El árbol de la vida*, 1977; *Siluetas*, 1973-1980) en donde descubrimos la misma colocación de los brazos, semiflexionados y levantados, en una actitud de clara resonancia ritual

La repulsa frontal ante a la violación y su denuncia pública vuelven a protagonizar, unos años después, la reflexión creativa de la artista. En una

obra de trazado marcadamente conceptual, **NO VIOLARÁS** (2012),¹⁴⁷ Regina Galindo retorna a esta forma específica de agresión visibilizada por las corrientes feministas de los 60 y en cuya tradición se inscribe la pieza precedente –*El dolor en un pañuelo*-. Un lapso de casi catorce años separa ambas producciones, marcando en Guatemala una etapa tan pródiga en reformas legales como yerma en la consecución de avances. Como los datos se empeñan en evidenciar de forma contumaz, en esta segunda década del milenio las cifras continúan siendo desoladoras, tanto en los marcadores de incidencia como en los niveles de impunidad, y ello a pesar de los tres años transcurridos desde la publicación del nuevo *Código Penal* de 2009.¹⁴⁸

Ante la persistencia tenaz de esta cruel realidad, Regina José decide articular una intervención de corte imperativo donde la textualidad invade el núcleo de la construcción desplazando el habitual componente corporal. Prescindiendo de toda retórica y en un ejercicio de síntesis extrema, la denominación de la obra, **NO VIOLARÁS**, sustancia su propio contenido, condensado en una frase, breve y contundente, de claras reverberaciones bíblicas. La obra cuenta con un sustrato narrativo que justifica su ubicación en un tramo de carretera donde la policía resulta implicada en una serie de violaciones colectivas, pero la resolución formal de la pieza es, sin embargo, absolutamente neutra.¹⁴⁹ Una simple fotografía deja constancia de la

¹⁴⁷ Foto 39, p. 329. Disponible en <https://www.reginajosegalindo.com/en/no-violaras-ciudad-de-guatemala/>

¹⁴⁸ Según los datos ofrecidos por el GAM, casi el 100% de los delitos sexuales contra las mujeres, especialmente las violaciones, quedan impunes en Guatemala en las primeras décadas del nuevo siglo. En el año 2012, de cuatro mil casos registrados solo tres de ellos obtienen una sentencia condenatoria. Puede consultarse al respecto: *Informe de situación de violencia sexual en Guatemala*, Ciudad de Guatemala, *Grupo de Apoyo Mutuo* (GAM), 26 de mayo de 2016. El documento recoge un pormenorizado análisis de la situación tomando 2012 como punto de arranque. Se puede localizar en <http://www.albedrio.org/htm/otrosdocs/comunicados/GAM-INFORMEVIOLENCIASEXUAL2008-2015.pdf>, consultado en octubre de 2016.

¹⁴⁹ Es precisamente esta característica, que vacía la proposición de toda referencialidad concreta, la que explica la extraordinaria adaptabilidad contextual de la realización. Tras su presentación en el kilómetro dieciocho de la capital guatemalteca, la obra es reeditada, posteriormente, en el entramado urbano de distintas ciudades. En estas réplicas creativas, a lo largo de tres años, la autora reproduce la base conceptual de la propuesta. Coincidiendo con la intensa presión que contra la violencia de género llevan a la calle las organizaciones feministas de ambos lados del océano, Galindo plantea nuevas

propuesta que se reduce a un panel informativo de gran tamaño, seis por nueve metros, que la artista alquila y sitúa, durante tres meses, en la popular avenida Roosevelt de Ciudad de Guatemala.



Figura 33. Foto 39. REGINA JOSÉ GALINDO. No violarás. 2012. Fotografía: David Pérez

Ubicada en el tramo central de su actividad productiva, la realización manifiesta, con acusada transparencia, la desmaterialización que filtra la poética de la artista a partir del final de la primera década del siglo. La corporalidad, omnipresente en sus elaboraciones iniciales, comienza a ceder espacio a una diversificación que no supone, en modo alguno, la pérdida del referente corporal. Este componente, imprescindible en su producción, habita inequívocamente la globalidad de su repertorio, como contextualizador o directamente como materia creativa, pero la etiqueta de artista visual con que

versiones de esta instalación artística tanto en España como en Sudamérica. La ciudad de Quito, en el año 2017, es la primera cita. Allí, comisionada por el *Centro Cultural Metropolitano* y bajo curaduría de Rosa Martínez, la producción traslada su imperativo mensaje a una edición de cubos publicitarios que se reparten en distintos puntos de la capital ecuatoriana. En 2018, la construcción diluye su autoría y muta en una multiplicidad de pintadas callejeras que, con factura colectiva y el soporte del Taller de Ana Laura López de la Torre, se desperdigan por las calles de Montevideo. Finalmente, la pieza recalca en Zaragoza, en el año 2019, y replica su categórico enunciado en un conjunto de paneles publicitarios que ocupan la ciudad, integrados en una exposición más amplia comisariada por María Bastarós y con el título: "Ultravioleta. Didácticas desde los feminismos". Pueden verse en <https://www.reginajosegalindo.com/no-violaras-la-intimidad,-es-politica/> <https://www.reginajosegalindo.com/no-violaras-montevideo/> <https://www.reginajosegalindo.com/no-violaras-zaragoza/>

la propia Regina acostumbra a autocalificarse adquiere en esta etapa una dimensión de dilatados contornos donde la ductilidad del lenguaje utilizado sorprende por su heterogénea multiplicidad formal.

En consonancia con esa ampliación de fronteras expresivas, la *performer* traslada en esta pieza el peso de la carga artística a un plano estrictamente cognitivo. Para ello, acude al lenguaje verbal y lo convierte en el recurso plástico y en el soporte de transmisión de su propuesta. Con estas herramientas, la artista interfiere el discurso publicitario que inunda con sus reclamos el horizonte urbano y despliega, en uno de los más congestionados accesos de la ciudad, una llamativa pantalla informativa similar a las que todavía flanquean las carreteras del país. Sobre su superficie, una concisa locución, de solo dos palabras, hace visible el clamor de un colectivo secularmente acallado que no consigue quebrar, pese a sus conquistas legales, el lugar de sometimiento y objetualización sexual al que le relega el orden patriarcal.

Con este dispositivo, Regina José enlaza con aquellas prácticas representativas que, en la década de los años ochenta del siglo XX, proyectan su producción sobre los medios de masas. El recurso, simple y eficaz, es utilizado entonces por numerosas artistas que, en una réplica subversiva de los habituales mecanismos de penetración social, se implican en la propagación de mensajes sobre la discriminación de género. En un claro ejercicio de apropiación creativa, las vallas publicitarias, los paneles luminosos o los anuncios de las redes de transporte se transforman en fértiles instrumentos de denuncia, algunas tan directas y controvertidas como las señales urbanas que Ilona Granet (1948) desperdiga en diferentes puntos de la ciudad de Nueva York (*Emily Post Street Series*, 1986) aludiendo, con una fuerte carga de ironía, a las agresiones sexuales.

En ese mismo periodo, Barbara Kruger (1945) o Jenny Holzer (1950) exploran esta vía con especial fruición hasta el punto de convertirla en uno de sus principales soportes de creación. A partir de él, construyen realizaciones cargadas de aforismos, frases filosóficas o exhortaciones que

abren interrogantes en ese universo de certezas colectivamente asumidas en que acostumbramos a movernos. Los enunciados utilizados, generalmente cortos, interpelan al espectador obligándolo a reflexionar al mismo tiempo que incitan a los transeúntes a cuestionarse quién está detrás de los mensajes que ocupan el espacio público y qué intereses esconden.

Tampoco faltan, dentro del ámbito latinoamericano, ejemplos de este tipo de prácticas que, en un entorno marcado por la censura y la represión, buscan canales alternativos de comunicación con que invadir las calles y alterar los códigos hegemónicos que las presiden. En esta clave, articulan su producción una serie de colectivos artísticos que, especialmente durante los años noventa del siglo XX, pero también en la década anterior, utilizan la imposición de textos en el medio urbano como recurso expresivo. Todos ellos, en mayor o menor grado, conciertan el arte y el activismo en sus manifestaciones, sustancialmente indeslindables del marco sociopolítico en el que son producidas.

Uno de los primeros en abrir una brecha dentro del discurso autoritario dominante, inscribiendo en los paramentos de la ciudad sus incursiones disruptivas, es el *Colectivo de Acciones de Arte* (CADA), constituido en Chile a finales de los años setenta. Con cualidades próximas al grafiti, su cuarta acción, *NO +...*, se convierte en una propuesta inconclusa y provocativamente abierta que canaliza la energía de los espacios públicos de forma productiva. Sin firma, sin cierre, el embrionario enunciado acaba convirtiéndose en una proclama que, lacrada con múltiples sustantivos, encauza las más urgentes demandas ciudadanas. Requerimientos entre los que no faltan, como apunta Lotty Rosenfeld (1943) -integrante del grupo-, las exigencias de género, "*También introducimos la consigna en actos de protesta de mujeres (...)*" (*apud* Neustadt, 2001:54).

Con un código mucho más formalizado, la táctica de las señales viales modificadas, que infiltra "otros significados" en el entramado urbano, es utilizada en Argentina, años después, por el *Grupo de Arte Callejero* (1997) para incidir en las graves fisuras de las democracias postdictatoriales.

Estrechamente vinculado con este colectivo, por la doble implicación de alguna de sus componentes, el grupo de activismo visual “Mujeres Públicas” (2003) también recurre en sus acciones al uso de pasquines para hacer visible la opresión de género. Este mismo propósito alienta el activismo creativo de “Mujeres Creando”, una agrupación de artistas bolivianas que, desde 1992, hace de la escritura callejera, plasmada en muros y fachadas, un poderoso instrumento de denuncia y empoderamiento femenino.

Sin los maleables perfiles de las intervenciones de estas libertarias bolivianas ni la indefinición autoral del conceptualismo chileno, pero con el mismo grado de implicación y compromiso, en *NO VIOLARÁS* Regina Galindo acude al dispositivo publicitario para irrumpir en las redes de influencia y poder que con ellos se despliega. Con su mismo lenguaje y unos contornos afiladamente asertivos, la artista golpea la mirada del espectador, ungiendo con el ropaje de los mandatos bíblicos una exigencia sustancial del feminismo militante. Rotundo y contundente, el axioma cincelado por Galindo invoca, desde la insoslayable monumentalidad de su grafía, la potestad y el amparo de la ley divina ante la persistente deserción de la ley humana.

La obra, como tantas otras realizaciones de la autora, tiene su punto de origen en un acontecimiento concreto de la realidad guatemalteca. En el año 2012, en los alrededores de la concurrida avenida Roosevelt, se registra una cadena de violaciones que no encuentran respuesta, ni policial ni jurídica, hasta que una afamada periodista acaba figurando entre las víctimas. La prensa de la capital se hace eco entonces de su denuncia y el caso pasa a ocupar los titulares de los principales periódicos. La propia artista refiere en algunas de sus entrevistas las escandalosas circunstancias de los hechos: “*Un grupo de hombres secuestraba a mujeres que iban solas en sus autos y en sus propios autos en movimiento las violaban. Posteriormente se descubrió que era un grupo de policías (...)*” (Mareca, 2019).

Las recomendaciones del gobierno mientras se producían los hechos, como también apunta la *performer*, no fueron más allá de subrayar el peligro asumido por las mujeres al salir solas de noche y la necesidad de transitar

acompañadas por la zona en cuestión. Pero la obra no agota su significado en las circunstancias que rodean el proyecto. Por su fecha de realización, la intervención convive con las estremecedoras declaraciones de las víctimas de violencia sexual de Sepur Zarco, un grupo de quince mujeres de etnia *q'eqch'i* que, un año después de presentada la querrela, consiguen hacer oír su voz en sede judicial (Velásquez, 2019). El proceso, de trascendental relevancia por su atipicidad, da curso a una demanda penal apoyada por un conjunto de organizaciones feministas aunadas, desde el año 2009, en *Alianza Rompiendo el Silencio y la Impunidad*.

El litigio, fruto de un arduo trabajo con las víctimas, reclamaba visibilidad y justicia frente a los delitos de violación y esclavitud sexual cometidos por el ejército en el destacamento militar de Sepur Zarco. En esta pequeña comunidad, al este del país, se instala, entre los años de 1982 y 1986, una guarnición para el descanso de las unidades castrenses desplazadas a la zona. Allí, siguiendo una práctica común en este tipo de emplazamientos, se destruían los bienes, se hacía desaparecer a los hombres y se obligaba a las mujeres a trasladarse al campamento para cocinar, lavar, limpiar y mantener relaciones sexuales con los soldados.

Durante meses, incluso años, en turnos rotatorios, ellas eran sometidas a continuas vejaciones sexuales y a una forzada esclavitud doméstica. Los abusos se prolongaban, posteriormente, con la obligación de seguir alimentando a los miembros de la unidad con sus propios recursos. Pero, lejos de ser conscientes de su condición de víctimas, el sentimiento de culpa y vergüenza quedó instalado en sus vidas y el estigma que las condenaba a ser señaladas y a sufrir el rechazo social no desapareció con el fin de la contienda.¹⁵⁰

¹⁵⁰ Los relatos dados como adelantos de prueba, durante la audiencia judicial de 2012, se utilizaron posteriormente ante el *Tribunal de Mayor Riesgo "A"*, encargado de sustanciar la causa. A lo largo del proceso, entre otros argumentos, la defensa de los militares adujo prostitución. Significativamente, durante todo el desarrollo de la vista oral, las denunciadas permanecieron con la cabeza y los rostros ocultos bajo sus coloridos perrajes. En marzo de 2016, la causa concluye con una sentencia condenatoria para dos de los militares responsables y un conjunto de medidas de reparación para las víctimas y la comunidad. La resolución sienta un importante precedente por ser el primer caso de

Hay que reseñar que la reacción, individual y colectiva, de esta aldea guatemalteca frente a los abusos perpetrados durante el periodo bélico no es muy distinta de la que se puede constatar en los casos de violación que tienen lugar en Guatemala en tiempos de paz. Este hecho manifiesta, de forma inequívoca, como, aún en un contexto de violencia generalizada, las agresiones contra las mujeres presentan claves específicas, formas determinadas de legitimación que se asientan en la diferencial inscripción de género de las víctimas. Desde esta perspectiva, las agresiones sexuales, lejos de constituir un hecho aislado, quedan insertas en un sistema global de interacciones en el que, más allá de la culpabilidad incuestionable del agresor, es necesario plantear la existencia de una responsabilidad compartida.

Solo desde ese lugar, es posible explicar la tradicional culpabilización de las agredidas o la frecuente tendencia a banalizar y cuestionar las circunstancias que rodean este tipo de delitos. Esta dimensión colectiva, que ya señalara Susan Brownmiller (1981) en su célebre estudio, nos habla, en último término, de un eficaz mecanismo que contribuye a retener a las mujeres en el espacio privado que el patriarcado les asigna, una ubicación predeterminada que el caso de *Sepur Zarco*, por el tipo de sujeciones a las que estas mujeres se vieron sometidas, rubrica, si cabe, con más fuerza. Frente a todo ello, erige Galindo su propuesta, con una formulación imprecativa y directa que busca combatir el orden establecido con sus mismas armas. A este objetivo responde el tono utilizado, que remeda el estilo de los anuncios publicitarios y su avasallador monopolio de la verdad.

violencia sexual, perpetrado durante el conflicto armado, que se juzga como crimen de guerra en Guatemala. Es también el primero en la historia en que una denuncia de esclavitud doméstica y sexual se juzga como delito internacional en un *Tribunal Nacional* y no en una *Corte* creada *ad hoc*. Puede encontrarse información más detallada en los siguientes enlaces: *Amnistía Internacional* <https://www.es.amnesty.org/en-que-estamos/noticias/noticia/articulo/guatemala-la-condena-de-militares-en-un-caso-de-abuso-sexual-victoria-historica-de-la-justicia/>; y en ECAP-Guatemala <http://www.ecapguatemala.org.gt/noticias/caso-sepur-zarco-nuestra-mirada-est%C3%A1-en-la-justicia>; Retransmisión en directo del juicio <http://www.alianzarompiendoelsilencio.com/articulo/casosepurzarco-transmision-en-vivo>, consultados en octubre de 2016.

Iniciando en la función social del arte que sus proposiciones proclaman, la artista guatemalteca resignifica, así, el espacio público y lo hace portador de memoria. De esta forma, la red metropolitana se convierte en un nuevo territorio en el que comprobar la dimensión social y psicológica de la producción creativa. Al sabotear con su intrusión los mecanismos habituales de interacción comunicativa, Regina José atraviesa y decodifica la *vida mediática* de la ciudad y altera su habitual cartografía con la introducción de un elemento extraño y sorprendente. Con esta subversiva estrategia, la artista juega con la capacidad de percepción de la ciudadanía en una sociedad saturada de señuelos publicitarios. La camaleónica táctica le permite camuflar su actuación en el paisaje urbano y obligar a quienes transitan por el vial a enfrentarse, sin esperarlo, con uno de los perfiles más aristados de la sociedad en la que viven.

La desafortunada incidencia de los comportamientos violentos, que golpea con singular dureza su Guatemala natal, se declina, en las obras que llenan en primer lustro del nuevo siglo, desde la urgencia y el dolor. Un dolor que, en esta autora, se torna, la mayor parte de las veces, auto-infringido y que nos habla, casi siempre, de violencia de género. Desde estas premisas constructivas, ensambla Galindo, a mitad de la década, dos impactantes *performances* que, por su crudeza, trasladan al espectador, de forma radicalmente inapelable, todo el sufrimiento y la exigencia de respuesta que las agresiones contra las mujeres arrojan. El universo de lo privado, con su secular manto de silencio y aislamiento, y el ámbito de lo público, con su permisividad aquiescente para con la problemática, protagonizan cada una de estas realizaciones, que se presentan en un entorno galerístico en el año 2005.

Por su fecha de ejecución, ambas obras se articulan en un momento de especial significado para la autora al coincidir con la concesión de su primer gran galardón internacional, la primera de ellas, y con el inicio de su profesionalización artística, la segunda. Las dos comparten, además, una extrema austeridad de medios y un componente de autoagresión física, acusadamente subrayado, que confiere un protagonismo absoluto a aquello

que sucede en la piel de la *performer*. La cadena de horror que envuelve las agresiones sexuales de su país está en el origen de estas dos *performances* coetáneas: *Perra*, una estremecedora acción que, por el protagonismo que adquiere la sangre, remite a alguna de las más paradigmáticas piezas de Gina Pane o Ana Mendieta, y *(279) golpes*, donde el universo de privacidad en el que quedan ancladas y la opacidad soterrada que las envuelve son las dimensiones de la violencia de género que la artista metaforiza.

Contrastando con la fuerza del componente visual que acompaña la mayor parte de su producción, en esta última obra, *(279) golpes* (2005), Galindo escamotea toda opticalidad y potencia la fuerza expresiva del proyecto a partir de elementos puramente sonoros. Sobre esa pauta, construye una *performance* brutal que amplifica el acallado murmullo del maltrato doméstico, pero también el silencio cómplice que rodea el resto de las agresiones de género. Para ello, sitúa, en primer plano, la opacidad y el mutismo en el que todas ellas acaban envueltas. El eco de sus sonidos, tradicionalmente ensordecidos, detona ante los espectadores en la propuesta de la artista obligándoles a escuchar, tras el cerco de aislamiento de un oclusivo paramento de tapial, lo que habitualmente se niegan a oír.

La acción entra a formar parte de las obras seleccionadas para la exposición internacional del *Arsenal*, en la *51ª Bienal de Venecia*. “Siempre un poco más lejos” es el prometedor título escogido para esta edición por Rosa Martínez que comisaria el pabellón donde la *performer* presenta, entre otras piezas, su polémica grabación videográfica *Himenoplastia*. En una cita en que el arte latinoamericano se ve significativamente representado, Regina José, junto a artistas como la portuguesa Joana Vasconcelos (*La novia*, 2001), focaliza su temática en torno a la violencia de género. Con exacerbada literalidad, en esta elaboración, proyectada expresamente para el evento, la autora guatemalteca traslada al espacio expositivo la violencia vivida a diario por las mujeres de su país, una problemática de alcance universal que Galindo recrea en una simbólica y repetitiva secuencia de autocastigo físico.

La subrayada estrategia que ella utiliza acentúa la desmesurada prevalencia de las tasas de feminicidio en Guatemala, una de las más altas a nivel internacional. Su escandaloso volumen la lleva a permanecer durante veinticuatro horas, desnuda y encerrada, en un cubículo absolutamente opaco a las miradas del público. En su interior, con un cinturón de cuero y tal como anuncia el título de la *performance*, la artista se auto-inflinge 279 golpes, uno por cada mujer asesinada entre junio y septiembre de 2005. En esta ocasión, la acostumbrada sobrexposición corporal es suplida por el ruido de los trallazos al impactar sobre su cuerpo, invisible, pero no ausente. Unos altavoces se encargan de proyectar el sonido que se produce dentro del cubo mientras alrededor circulan los visitantes, a los que únicamente llega el restallar de los golpes y los gemidos de la artista.

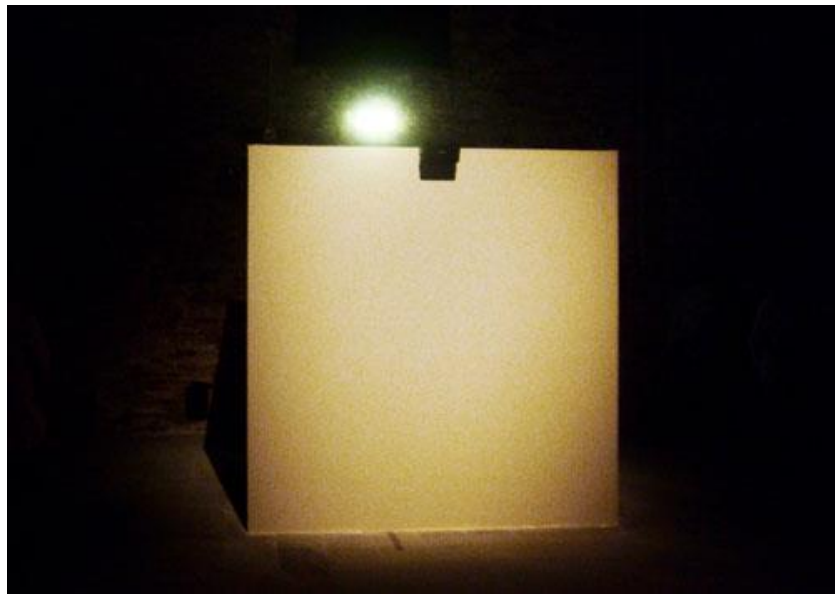


Figura 34. Foto 40. REGINA JOSÉ GALINDO. (279) golpes. 2005. Fotografía: Yasmin Hage

La parquedad formal, que evidencian las fotografías que documentan la obra, contrasta con su riqueza de sentidos. Convertida en una potente metáfora de la contumaz invisibilidad de la violencia sufrida por las mujeres, el montaje explota la recreación simbólica de aquellos factores sociales que, en último término, la hacen posible. Secularmente silenciada, este tipo de

violencia ostenta, en la vida cotidiana guatemalteca, la misma presencia *ausente* que la artista recrea en su intervención. Estableciendo un metafórico paralelismo entre la realidad social y la secuencia circunstancial del espacio expositivo, Regina José elabora una propuesta que interpela de forma directa al espectador y, con intensa fisicidad, cuestiona la naturalización con que se asumen las agresiones de género, poniendo en juego para ello su propio cuerpo.

Pero, a pesar de la verosimilitud que domina su trabajo, en el que las *performances* no son nunca meras escenificaciones, las realizaciones de Galindo no pretenden replicar la realidad, sino incidir en ella. En esa medida, el uso de recursos violentos tiene como objetivo abrir espacios de discusión y sacar al público de esa insensibilidad normalizada que la avalancha de información diaria, vacía y superficial, acaba provocando. Desde su austero planteamiento, esta pieza denuncia la inexcusable responsabilidad colectiva en la pervivencia de violencia de género y la aquiescencia cómplice de todos aquellos que, conociendo su existencia, se limitan a moverse en derredor, como los espectadores de la *performance*, sin hacer nada para tornarla reconocible y evitable.

Desde un punto de vista formal, el concepto constructivo de la obra está ya presente en trabajos como *People looking at blood* (1973) de Ana Mendieta, aunque la radicalidad corporal y la profunda carga de violencia física con que se materializa la realización de Regina José la diferencia sustancialmente de aquella. Reencontramos, no obstante, en *(279) golpes*, el mismo juego de alusiones utilizado por la artista cubana. Como ella, Regina hace referencia a la violencia que se verifica en el ámbito restringido del entorno doméstico, donde privacidad e impunidad se confunden. Persiste también la desubicación de la temática al trasladarla del universo cerrado y opaco de la privacidad al dominio abierto y compartido de lo público, si bien, en este aspecto, la obra de Galindo ofrece ciertos factores diferenciales.

Carente de todo elemento escenográfico, su proposición apuesta de forma decidida por la descontextualización, lo que genera siempre una mayor

distancia reflexiva. Este tipo de táctica retórica conforma lo que algunas teóricas denominan anti-escenarios, entendidos como mecanismos representativos destinados a deconstruir el orden social (Barbosa, 2013: 5). Tal como esta dispuesta la planificación escénica de Galindo, no hay certeza, desde el punto de vista del espectador, de que la *performer*, a la que nunca ve, está dentro el cubículo. Este hecho implica manipular las expectativas del público, obligándole a separarse de la usual espectacularización con que habitualmente se representa la violencia. La ausencia de imagen, como respuesta al violento dominio escópico en que estamos inmersos, sitúa al espectador en un lugar diferente desde el que puede tomar conciencia de su impacto y de la necesidad de adoptar frente a la cuestión una postura política.

En su siguiente performance, **Perra** (2005), con una fecha de ejecución muy próxima, también la agresión a la que somete su propio cuerpo vuelve a ser el elemento aglutinador en torno al cual se elabora la propuesta. El proyecto, realizado, asimismo, en Europa responde a la invitación cursada por un espacio expositivo italiano, la *Galería Prometeo* de Milán, que a partir de ese momento se convierte para la autora en su galería de referencia y su plataforma de acceso al mercado artístico internacional. Como es habitual, la *performance*, realizada inicialmente ante el público, queda registrada en un soporte audiovisual que permite su posterior exhibición. La filmación, de poco más de cinco minutos de duración, nos permite ver a Galindo sentada, en medio de un profundo silencio, inscribiendo con un cuchillo la palabra “PERRA” sobre la superficie del muslo.

El estigma que ella imprime en su piel reactualiza las marcas que, sobre los cuerpos de las mujeres asesinadas, acostumbran a cincelar los agresores. Términos insultantes, con una acusada carga sexual, que ponen el acento en la cuestionable moralidad de las víctimas. No por casualidad los informes policiales que dan cuenta de los cuantiosos feminicidios registrados suelen incluir en sus valoraciones el hecho de que la mayor parte de las agredidas *eran prostitutas*. “Perra”, “puta” y otras expresiones similares son insultos que a menudo recaen indiscriminadamente sobre las mujeres en un país que, como llega a afirmar la artista en una entrevista: “(...) *no es un país*

machista, es un país misógino” (Ketznel, 2014). Estas invectivas quedan impresas sobre los cadáveres, marcados con saña por sus atacantes en un gesto que agrega una cuota añadida de oprobio al cuerpo de esas mujeres.

De ahí, arranca la idea inicial del trabajo que, según relata la propia autora, surge del impacto provocado por una fotografía recogida en la prensa local. La ilustración, en blanco y negro, daba imagen a uno de los numerosos asesinatos que se producen en la capital guatemalteca. “*El inconfundible brillo de la sangre que la monocromía del papel impreso era incapaz de absorber*” se constituye, afirma Regina José, en el germen de la obra. Como ella explica, en Guatemala, “(...) *es normal la violencia y la muerte de mujeres, pero ese año aparecen una serie de cuerpos a los que previamente se les había escrito con un cuchillo: Malditas perras, Muerte a todas las perras*”, en respuesta, añade, “(...) *decido tomar yo el poder en mis manos, cansada ya de la utilización del insulto puta, perra, y escribirme la palabra con un cuchillo en mi pierna izquierda*” (TEORETICA2., 2014).

La *performance*, reproducida en una grabación de breves, pero interminables minutos, está planteada con una austeridad extrema. Acomodada en una sencilla silla metálica, vestida totalmente de negro y pertrechada con un cuchillo, la artista procede a labrar, muy lentamente, las cinco letras del agresivo vocablo que identifica la obra. Con segura firmeza, el filo del estilete rasga su piel en la que, a medida que comienza a manar la sangre, se compone, con nítida transparencia, el ofensivo término. Con este gesto creativo, la *performer* subvierte el orden lógico de victimización, dando lugar a un acto de empoderamiento efectivo que obliga a contemplar lo que vemos desde una perspectiva diferente.

La puesta en escena contiene altas dosis de ritualización: el color negro de su ropa, el silencio tenso en el que se desarrolla la intervención o el componente sacrificial de las lesiones auto- infligidas. Todos estos elementos subrayan la capacidad de significación del cuerpo femenino que deja de ser un simple elemento de representación para transformarse en presencia viva, en corporalidad tangible en donde la brutalidad e hipocresía del orden social

dominante quedan fijadas en su forma más abrupta. Sin preámbulos complacientes, Galindo nos obliga a fijar la mirada en las mujeres que, en Guatemala, son objetualizadas, estigmatizadas por su condición sexual, “marcadas” por una mentalidad patriarcal a cuyo control se ven férreamente sometidas.



Figura 35. Foto 41 y42. REGINA JOSÉ GALINDO. Perra. 2005

Una vez más, las altas tasas de feminicidio de Guatemala capital se convierten en el eje temático de la realización, trazada como un alegato contra la indiferencia con la que este tipo de agresiones son absorbidas. En ella, aflora, asimismo, el concepto de cuerpo social tantas veces utilizado por la autora como argumentación creativa. Evidentemente, Regina José no es la

primera *performer* que vincula el accionismo con experiencias en las que los límites corporales son puestos a prueba con un alto coste físico. Pero la dimensión simbólica y política que sin duda tiene su propuesta se ve desbordada por una inmediatez y una transparencia extremadas que nos sitúan, sin filtros que atenúen la percepción, ante una de las realidades más violentas del continente latinoamericano.

En ese contexto, las palabras vejatorias que los agresores labran sobre la piel de sus víctimas materializan la *Ley del Padre*, el orden fálico que acota y nombra aquellos territorios sobre los que ejerce su dominio, una circunstancia claramente simbolizada por el cuchillo que ella empuña. Frente a ese ordenamiento, Regina José ensambla una propuesta que trastoca los lugares establecidos y altera las claves de comunicación. Actividad y no pasividad, silencio y no palabra pasan a ser los ejes básicos de la construcción que se torna metáfora de la invisible presencia y la inaudible voz de todas aquellas mujeres masacradas que inundan, sin ninguna incidencia efectiva, las ediciones de la prensa diaria guatemalteca.

El fenómeno no es, sin embargo, privativo de este país. La exacerbada brutalidad y sadismo con que se materializan las agresiones de género es compartida por otros países latinoamericanos y abordada también por otras artistas del continente. La mejicana Lourdes Portillo (*Señorita extraviada*, 2001) o la neoyorquina, de origen cubano, Coco Fusco (*Dolores de 10h to 22h*, 2001) se han hecho eco en sus producciones videográficas de los incontables feminicidios de Ciudad Juárez, una población conocida a nivel internacional por el volumen y escabrosas circunstancias de los asesinatos selectivos de mujeres, jóvenes de familias humildes, en su mayor parte empleadas en las maquilas. Todo un ritual, con fuertes dosis de violencia, acompaña sistemáticamente estas muertes femeninas, relacionadas con la actividad de grupos de delincuencia que convierten la exaltación del comportamiento violento y la virilidad -conceptos entendidos de forma interdependiente- en fuente de cohesión.

Como señala Bourdieu, la masculinidad, a diferencia de la feminidad, es una condición que requiere ser confirmada por los iguales, “(...) *la virilidad tiene que ser revalidada por los otros hombres, en su verdad como violencia actual o potencial, y certificada por el reconocimiento de la pertenencia al grupo de los ‘hombres auténticos’*” (Bourdieu, 2000:70). La asimilación entre ambos factores está en la base, según este autor, de las agresiones sexuales en grupo que, instituidas como auténticas pruebas de hombría, obligan a quienes participan en ellas a reafirmarse a través de su capacidad para ejercer daño. Ese reforzamiento de los vínculos de solidaridad viril formaría parte de las violaciones colectivas que Regina José evoca en *Perra* y que, siguiendo al sociólogo francés, podrían interpretarse como una variante marginal de la visita a los burdeles practicada en la modernidad por los jóvenes de la burguesía.

Un argumento muy similar es esgrimido por Celia Amorós (1990) en un artículo, sobre violencia de género y pactos patriarcales publicado en los años noventa. En él, profundiza en las relaciones que se establecen entre los grupos de varones como vía para entender la masculinidad y su relación con la feminidad. Parte esta autora de las *claves de integilibilidad* que Sartre proyecta sobre *la dialéctica hegeliana del Amo y el Esclavo* y, realizando el mismo giro prospectivo, desplaza su atención desde la dualidad Hombre/Mujer a la *dinámica relacional* de quienes integran el primer término del binomio. Como ella indica, “*Un sistema de dominación se constituye formalmente (...) por medio de mecanismos de auto-designación para marcar la pertenencia al conjunto de dominadores*” (Amorós, 1990:2), de ahí la relevancia de explorar cómo se determinan y cuáles son esos dispositivos.

Siguiendo su razonamiento, la pertenencia al grupo de dominación masculina *se constituye* como un *sistema de prácticas* que la autodesignación articula. Es producto, pues, de una “tensión referencial” que crea vínculos y regula comportamientos donde cada miembro del colectivo se reconoce y se mide a sí mismo en función de una “idea-fantasma” que conforma el patrón compartido. En este esquema, la masculinidad se construye partir del reconocimiento de otros hombres y se valida mediante el dominio ejercido

sobre las mujeres “(...) en tanto que reverso del sistema de autodesignaciones de los varones como tales” (Amorós,1990:5). Reconocerse en los iguales implica distinguirse de lo que no se es “(...) y aquello que-se-tiene-que no ser pasa al registro del tener: ‘la mujer’ como ‘topos’ es así un lugar común de los varones” (Amorós, 1990:5).

Vivenciada, pues, como un concepto relacional, la solidaridad masculina es uno de los componentes que sustentan la binaria estructura social sobre la que se asientan las desequilibradas relaciones sociales de género. Sin su soporte, no serían posibles conductas como las denunciadas por Regina Galindo en sus obras y que, evidentemente, no se producen solo en su país de origen. “*Si caminas por la calle Y TE GRITAN PERRA, tienen razón porque te pusiste una falda muy corta y traicionera*” (Garzón, 2005), este sarcástico texto constituye la proclama de los incisivos carteles con que la peruana Natalia Iguñiz (1973) plantea, en *Perrahabla@* (1999), una provocadora intervención político-artística en las calles de Lima que ahonda en la misma temática.

Siguiendo la práctica de algunos colectivos de arte callejero argentinos, esta artista realiza, desde el *Colectivo La Perrera*. una llamativa ofensiva gráfica que utiliza el espacio urbano como plataforma comunicativa. Sus creaciones suscitan el cuestionamiento sobre un lenguaje que, emanado de un contexto social estrictamente polarizado, valida y, en último término, justifica violaciones y agresiones, asesinatos y torturas. Pero la cruenta realidad del feminicidio ofrece en Guatemala unos perfiles singularmente acerados que explican que, aún con un punto de partida muy próximo, Regina Galindo traslade a sus obras la violencia de género con una elocuencia tan estremecedora como las manifestaciones concretas en las que se produce.

Los brutales asesinatos de mujeres que diariamente se registran en la capital guatemalteca presentan, con respecto a las muertes masculinas, una expresión singularmente extremada que evidencia el sesgo sexista que

envuelve este tipo de agresiones.¹⁵¹ A diferencia de los hombres, cuyos cadáveres aparecen apuñalados, asfixiados o con un tiro de gracia, las víctimas femeninas reciben un tratamiento diferencial que, en su reiterativa reproducción, adquiere tintes de ritual social. Los restos acostumbran a aparecer atados con alambres de espinos o salvajemente mutiladas y con insultos grabados en la piel. Violados y fragmentados, sus cuerpos no reciben mayor respeto después de la muerte del que tuvieron en vida.

Con frecuencia, además, los despojos, alojados en bolsas de plástico, se arrojan a los vertederos públicos o, desmembrados, se desperdigan en cajas en distintos lugares de la red urbana. La propia artista relata, en clave personal, sus recuerdos sobre esta circunstancia en una entrevista en la que explica los motivos del traslado de su domicilio, durante dos años, desde el conflictivo distrito 3 de la capital guatemalteca hasta la capital de la República Dominicana: *“Iba caminando por la calle con mi perro cuando me topé con una caja que contenía las piernas del cadáver de una mujer (...) Después de esa experiencia supe que debía irme a algún otro lado”* (Gutiérrez, 2007).

Sobre esa acentuada y difícilmente asumible violencia, erige Regina José el grueso de su producción especialmente en su primera etapa, que se repliega de forma significativa sobre la propia realidad. Las violentas autoagresiones que nuclea sus obras en las primeras décadas o la permanente reflexión sobre el uso de la violencia en las relaciones de poder, que impregna prácticamente toda su producción, estarían vinculadas de forma

¹⁵¹ La marcada distinción que arrojan los crímenes con víctimas femeninas es denunciada por numerosas organizaciones civiles, pero también queda reflejada en algunos de los informes elaborados desde instancias oficiales. Uno de los más claros al respecto es el realizado, en el año 2005, desde la *Bancada* de la UNRG en el *Congreso de la República*. Los datos aportados por esta extensa investigación no pueden ser más concluyentes, como evidencia el siguiente extracto: *“Los asesinatos de mujeres se han caracterizado por elementos de saña y salvajismo que diferencian la violencia que es ejercida en asesinatos de hombres; los crímenes feminicidas se distinguen, entre otras cosas, porque, de manera constante, las mujeres ejecutadas previamente son víctimas de vejaciones en el ámbito sexual (...). También es frecuente la mutilación de partes de su cuerpo, que muchas veces son abandonadas en diferentes lugares sugiriendo una planificación no solo para eliminar a la víctima, sino también para dejar “mensajes” (...)”*, en MALDONADO, Mario (ed.), *Feminicidio en Guatemala: crímenes contra la humanidad Guatemala*, Guatemala, noviembre de 2005, cap. V, p.58. Puede encontrarse en <https://www.corteidh.or.cr/tablas/25828.pdf>, consultado en mayo de 2017.

directa con este componente. Pero en esa retroalimentación creativa, la acusada agresividad de sus realizaciones posee una naturaleza radicalmente opuesta a la que domina la realidad porque, como explica la propia autora, el arte no es la realidad ni siquiera un más o menos ajustado reflejo de aquella.

(..) el arte no es vida, no es realidad. Es representación por donde se le vea. Es reinterpretación. La realidad pasa por los códigos del artista, quien examina, observa, analiza, trabaja, maniobra, manipula...crea a partir de la realidad, pero su creación no es la realidad. (...) Hay algo intocable para el artista, inalcanzable, inaccesible... el dolor humano está más allá, por más que una pieza de arte genere una experiencia, esa experiencia nunca será la realidad (De Gracia, 2008).

Esa dimensión experiencial en la que queda sumergido el espectador es lo que busca la artista que, en ningún caso, pretende ofrecer una versión mimetizada de lo que ocurre en las calles. *“El mundo es ese caos conocido, por qué no arañar en él”*, afirma en la misma entrevista.

Esta indagación permanente sobre la realidad violenta que la circunda la lleva a explorar, desde otro ángulo, el vínculo existente entre masculinidad y violencia, un hecho que los teóricos han tratado de explicar y las representaciones culturales se han encargado de ilustrar profusamente. En esa asociación, resulta significativo el papel desempeñado por las armas, que adquieren frecuentemente una dimensión simbólica difícil de ignorar. Bourdieu subraya la transparencia de la relación haciendo referencia a la rotundidad con la que es recogida por el lenguaje en algunas sociedades. Apunta como ejemplo la tradición brasileña que iguala, de manera explícita, penetración y dominación y *“(...) describe el pene como un arma”* (Bourdieu, 2000:70).

Es también frecuente, en muchas culturas, que las herramientas ofensivas se hallen vinculadas con los ritos de iniciación y diferenciación sexual, donde lo habitual es separar al niño del entorno de la madre para forjar su masculinidad. En estos rituales de autoafirmación identitaria en los que se potencia la solidaridad masculina, estos objetos cobran especial

relevancia por la claridad de su componente metafórico. De ahí la demoledora contundencia de una acción como *Perra* que, a pesar de la simplicidad formal de su factura, de trazos casi minimalistas, consigue generar una densa red de significaciones.

Pero no es esta la única *performance* en la que Regina José trastoca los papeles sociales habituales y se apropia de un arma, de adscripción tradicionalmente masculina, para poner en evidencia todas sus implicaciones significativas. Desde esta clave, configura ***Plomo (Clases para aprender a disparar todo tipo de armas)*** (2006),¹⁵² un llamativo proyecto que, a diferencia del anterior, no se materializa en una acción puntual desarrollada ante el público, sino en un proceso expandido en el tiempo que se documenta a través de fotografías. Planificado a partir de una subvención de 5000 euros que la artista recibe durante su estancia en Santo Domingo, la realización implica para ella adentrarse en un territorio radicalmente ajeno: el del uso y manejo de armas de fuego.

El sujeto victimizado, protagonista central de sus realizaciones, desaparece en esta propuesta y la *performer* se sitúa, en una especie de travestismo conceptual, en el lugar de quienes empuñan tan mortales utensilios. Para ello, invierte el total de la cantidad concedida por *CIFO Miami* como beca creativa para contratar los servicios de un exmilitar que, en un entrenamiento intensivo, le enseña a utilizar todo tipo de armas, de calibre corto y largo, desde pistolas y revólveres hasta fusiles y escopetas.

La construcción ostenta la singularidad de ser prácticamente la única pieza, en toda su amplia producción, en la que la artista modifica ostensiblemente el prisma a través del cual nos plantea la propuesta. Transgrediendo sus pautas habituales, Regina José invade en esta ocasión el territorio intensamente masculinizado del armamento y, en una provocadora inversión de roles, desplaza a sus habituales usuarios. Profundiza, así, una

¹⁵² Foto 43, p. 348. Disponible en <https://www.reginajosegalindo.com/plomo-clases-para-aprender-a-disparar-todo-tipo-de-armas/>

vez más, en la exploración iniciada en obras anteriores sobre las relaciones existentes entre violencia, poder y sexo.



Figura 36. Foto 43. REGINA JOSÉ GALINDO. Plomo. 2006

En un ejercicio de ruptura radical, disloca los lugares tradicionalmente establecidos en la distribución de estos tres factores y traspasa las barreras que los mantienen segregados para su grupo genérico. Con ese objetivo y siguiendo la pauta de verosimilitud que rige sus realizaciones, se embarca activamente en un aprendizaje que, tras varias semanas de entrenamiento, la capacita para utilizar con probada competencia una amplia gama de pertrechos de combate.

Volvemos a encontrar en este proyecto la carga de violencia que caracteriza la obra de Galindo, aunque se nos presente desde una óptica esencialmente diferente. Sin desplazar el foco de indagación, que permanece anclado en el mismo territorio, la autora se transforma en una *mujer fálica* y, contraviniendo los espacios predeterminados de significación social, penetra en el universo cargado de simbolismo de la posesión y el uso de armas. Hay que tener en cuenta que esta demarcación tiene en el contexto guatemalteco

una especial complejidad significativa por las múltiples connotaciones y correspondencias que concita.

A la pervivencia de miembros del ejército dentro del escenario político una vez concluidos los *Acuerdos de Paz* (no es casual que la artista seleccione a un exmilitar para realizar su entrenamiento) hay que agregar la desmesurada presencia de armas y agentes armados en las calles. Este último factor, en absoluto exclusivo del país centroamericano, se agrava, en Guatemala por el acusado desequilibrio existente entre la policía oficial y los agentes de seguridad privada, que se multiplican exponencialmente tras la instauración de la democracia.

La descompensación es tan pronunciada que el *Informe Mundial de Armas Ligeras* del *Instituto de Estudios para el Desarrollo*, con sede en Suiza, ubica al país en un oneroso primer lugar respecto a los setenta estados evaluados. Una circunstancia ratificada el propio Ministerio de Gobernación guatemalteco que, al iniciarse la segunda década del siglo, establecía en 24.000 el número de agentes de la *Policía Nacional* frente a los 120.000 mil efectivos de las empresas privadas, con unos niveles de profesionalidad y regulación que el propio organismo calificaba como precarios.¹⁵³

El volumen de armas legalizadas resulta, sin duda, excesivo para una población que no rebasaba en el 2011 los catorce millones de habitantes,

¹⁵³ En un contexto general de expansión de la seguridad privada en América Latina, Guatemala representa un caso puntero, con los mayores índices de desproporción dentro de los más de 70 países analizados en el Informe de *Small Arms Survey* del año 2011. Se puede completar esta información en ESCOBAR NORIEGA, Lorena, "La ampliación de los sistemas de seguridad privada en Guatemala", *Revista ASIES* (Asociación de Investigación y Estudios Sociales), 2011, nº 2. Puede encontrarse en https://www.kas.de/c/document_library/get_file?uuid=6890554b-d383-8056-da6e-1712611794f0&groupId=275611, consultado en junio de 2015. La actualización de datos no arroja un escenario esencialmente diferente. Si bien el volumen total de efectivos de seguridad privada disminuye, el país mantiene su liderazgo en la región y, según indican los informes internacionales, el sector mantiene de una alta capacidad de presión política y sigue vinculados a las ejecuciones extrajudiciales y a los aparatos de seguridad clandestinos. Puede ampliarse esta información en KINOSIAN, Sarah y BOSWORTH, "Security for Sale. Challenges and Good Practices in Regulating Private Military and Security Companies in Latin America", en *The Inter-American Dialogue*, Federal Department of Foreign Affairs of Switzerland, 2018. Puede localizarse en <https://www.thedialogue.org/wp-content/uploads/2018/03/Security-for-Sale-FINAL-ENGLISH.pdf>, consultado en enero 2020.

máxime si tenemos en cuenta que de estos cálculos quedan excluidas las comunidades rurales, de población exclusivamente indígena, y que habría que sumar al cómputo total el armamento no controlado. La exigencia de reformas internas y la reducción de efectivos de las *Fuerzas Armadas* y de la *Policía* fue uno de los requerimientos asumidos por el estado en los *Acuerdos de Paz* propiciados por la ONU. No obstante, la disminución numérica verificada tanto en el ejército como en las unidades policiales no consiguió alcanzar sus objetivos.

No se produjo un relegamiento real de quienes ocuparon puestos de relevancia y responsabilidad en la etapa de conflicto ni una reducción efectiva del armamento existente en el país. Por el contrario, en un proceso masivo de desplazamiento, las empresas de seguridad privada se convirtieron en un lucrativo refugio ocupacional para aquellos exmilitares y expolicías expulsados de sus puestos tras la forzada contracción de las fuerzas del orden. Al contratar los servicios de uno de estos mercenarios de las armas, Regina Galindo se sitúa potencialmente en el lugar de un miembro de esas *fuerzas de seguridad*.

Como nos revelan las fotografías que documentan la *performance*, la artista adopta, a lo largo del proceso de instrucción, la gestualidad y el lenguaje corporal que caracteriza a estas figuras masculinas. Definidas como *hexis* en la terminología de Bourdieu (2000), las posturas y gestos estereotipados aprendidos, que conforman un lenguaje tan semantizado como el verbal, marcan una divisoria entre masculinidad y feminidad. En este caso, marcan la línea de separación que sitúa al sujeto masculino en el territorio de la violencia y el poder. Capacitada para matar por su experimentado instructor, Galindo transgrede esa ficticia frontera impuesta, para evidenciar su cualidad de artificio y demostrar su aleatoriedad.

Al incidir en la condición de práctica aprendida y, por lo tanto, circunstancial y modificable, Regina Galindo abre la posibilidad de quebrar la indisoluble vinculación establecida entre comportamientos violentos y componentes de género. Factores ambos entre los que, sistemáticamente, se

establece una perversa circularidad de indestructible retroalimentación. Al mismo tiempo, en clave más irónica, como parece desprenderse de la impactante imagen en que nos apunta con un revolver, la autora se atribuye la capacidad de forzarnos a percibir la realidad desde el lugar en el que ella, sin darnos posibilidad de opción, nos *invita* a situarnos.

En Guatemala, la comentada proliferación de efectivos armados, lejos de garantizar la seguridad no hace sino incrementar la tensión existente. Una circunstancia que explica que el clima de violencia generalizada que gravita sobre el país se nutra tanto de las maras y la delincuencia organizada como de aquellas instancias contrapuestas a ellas y, supuestamente, encargadas de contenerlas. La combinación de estos elementos convierte la vida humana en un bien de escaso valor cuya destrucción no provoca ni espanto ni sorpresa, tal como se evidencia en la impresionante *performance* que con el título **No perdemos nada con nacer** (2000) realiza la artista en la capital de su país.

La realización, una de sus primeras acciones, es una de las pocas construcciones de su primera etapa productiva que ha reproducido en más de una ocasión. Proyectada inicialmente para formar parte del *II Festival del Centro Histórico* de Ciudad de Guatemala, vuelve a ser presentada poco después en el marco del *IX Festival de Performances de Arte Actual* que, durante el primer año del milenio, tiene lugar en la *Plaza del Zócalo* de la ciudad de México.

Siguiendo la pauta más frecuente en sus elaboraciones iniciales, el espacio público es el ámbito elegido por la artista para su desarrollo y, como es habitual, su cuerpo, en este caso en su expresión más despojada, se constituye en la principal herramienta discursiva. En esta proposición, Regina José se transforma en un mero producto de desecho y con esa condición, desnuda y atrapada en una bolsa de plástico transparente, permanece abandonada durante veinticuatro horas en el vertedero municipal en donde se mantiene, inmóvil y en posición fetal, a lo largo de un día y una noche.



Figura 37. Fotos 44 y 45. REGINA JOSÉ GALINDO. *No perdemos nada con nacer*. 2000. Guatemala. Fotografía: Belia de Vico

La propuesta plantea una poética reflexión sobre la desvalorización radical que experimenta la vida en aquellas sociedades en que la violencia y la muerte, lejos de ser excepcionales, integran de forma habitual la realidad colectiva. En esos contextos, los cuerpos de las víctimas, como en la *performance*, pueden acabar convertidos en un residuo más del paisaje urbano y las circunstancias, que envuelven crímenes y agresiones, en meras anécdotas ante las que la inacción o la insensibilidad se convierten en reacciones usuales y normalizadas. En este sentido, resulta llamativa la diferencial recepción experimentada por la obra en cada uno de los dos ámbitos en que fue exhibida.

En México, la acción ocasiona un sonado alboroto. El descubrimiento de la bolsa con el cuerpo provoca una llamada a la policía y la nutrida

conurrencia de un intenso número de curiosos. En Guatemala, por el contrario, las reacciones suscitadas resultan netamente opuestas. Tal como relata la propia Regina, en el basurero de Guatemala capital el hallazgo del siniestro envoltorio no consigue despertar sorpresa alguna:

No pasó nada, hubo un pepenador que me movió con el pie, sacó una radio que había debajo y siguió su vida, porque aquí se está tan acostumbrado a ver sangre, a ver muerte. Él pensaría: aquí han tirado a una mujer y ya vendrá alguien. ¡Se fue tan tranquilo! (Gutiérrez, 2007).

No parece que tropezar con un cuerpo humano, descargado junto a los desperdicios como un residuo más vomitado por la urbe, tenga la capacidad de producir en el vertedero guatemalteco no ya asombro, sino ni siquiera curiosidad. Menos aún si quien lo encuentra, como el mencionado pepenador, tiene por oficio rebuscar a diario objetos reutilizables entre los detritus. La breve secuencia descrita por la artista no puede ser más sobrecogedora. La bolsa con el cuerpo, un contenido equiparado en su abandono con el resto de los materiales desechados, solo representa para quien la descubre un obstáculo que aparta, sin reparos, para conseguir aquello que aún mantiene un cierto valor por su posibilidad de cambio en el mercado: una vieja radio.

Pero la indignación escandalizada de Galindo, como ella misma reconoce, brota más de la impotencia ante una realidad que, contumaz, se resiste a ser modificada que de la propia incredulidad motivada por los hechos. *“Yo he visto muchos muertos en Guate, cosas terribles, hasta yo estoy acostumbrada. Estamos más enfermos que el resto de las sociedades. Esta descomposición social es como un cáncer”* (Gutiérrez, 2007), llega a afirmar con rotundidad.

No resulta extraño que Regina José escoja el basurero de Ciudad de Guatemala como uno de los primeros entornos urbanos en los que volcar sus provocativas *performances*. Considerado como el vertedero de mayores dimensiones de Centroamérica, constituye el centro de aprovisionamiento de una población flotante que habita y sobrevive en su extenso perímetro. De sus

entrañas miles de “pepenadores” y “guajeros” intentan extraer a diario los recursos que garantizan su precario sustento y, como queda patente en la propuesta de la *performer*, el macabro encuentro con despojos humanos, habitualmente confundidos entre los desechos secretados por la metrópoli, no resulta un acontecimiento precisamente extraordinario para ellos.



Figura 38. Foto 46. REGINA JOSÉ GALINDO. No perdemos nada con nacer. 2000. México.
Fotografía: Belia de Vico

La agresividad formal con que la artista aborda la violencia de género en algunas de sus producciones adquiere en esta pieza, extraordinariamente sugerente, una cierta estilización que no le resta, sin embargo, potencia comunicativa. El cuerpo femenino, como encrucijada en que se confrontan la vida y la muerte, se convierte en el eje conformador de este proyecto, denso en registros de significación. Envuelta en una bolsa transparente y plegada sobre sí misma, la artista evoca visualmente en su *performance* la imagen de un futuro ser humano alojado en el interior del claustro materno. Pero el espacio de protección y seguridad vital a que nos remite esta artificial bolsa uterina es sustituido, en un quiebro macabro, por un entorno de inmundicia y desperdicios, cruel metáfora sobre lo que cabe esperar de la vida en un país como el suyo.

Como es habitual en la mayor parte de sus obras, la autora juega en esta pieza con lo literal y lo metafórico, estableciendo un complejo trenzado de elementos que revelan diferentes niveles de referencialidad a medida que intentamos ir desmadejando las posibles hebras. No es infrecuente en Guatemala el hallazgo, entre la basura del vertedero, de bolsas o pequeños paquetes conteniendo bebés. El mismo título de la performance, *No perdemos nada con nacer*, parece articular la queja silenciada de aquellos recién nacidos a los que no se concede ni tan siquiera la oportunidad de experimentar el riesgo de vivir. Esta práctica selectiva guarda estrecha relación con las estrictas reglas que en la cultura nacional determinan los criterios de legitimidad en la descendencia.

Razones sociológicas que explican los infanticidios y enlazan, de forma directa, con las rígidas pautas de violencia simbólica que atenazan la vida cotidiana de las mujeres. Los inflexibles códigos morales que regulan y controlan la sexualidad femenina penalizan, de forma implacable, cualquier vulneración de sus estrictas normas. Y entre ellas, ninguna más sacralizada que aquella que rige la virginidad y la honra. El cuerpo de las mujeres, reducido a su dimensión sexual, queda, así, sometido al control de la ley masculina que estigmatiza cruelmente a aquellas que quiebran sus normas. En este sentido, el componente crítico de la propuesta revela una incisiva dimensión de género de lo que podría ser en principio exclusivamente una denuncia contra el infanticidio.

Esta perspectiva diferencial resulta subrayada sutilmente por la configuración formal escogida por la autora para materializar el proyecto. Una elección en la que no es casual la presencia de una envoltura de plástico transparente. En la violenta sociedad guatemalteca la utilización de bolsas de plástico para deshacerse de los restos de cadáveres humanos no es algo inusual entre los grupos de delincuencia, pero cuando estos corresponden a varones las bolsas que los contienen siempre son opacas. Se reservan para las víctimas femeninas las bolsas cuya transparencia permite la exhibición obscena de los restos. Este pequeño matiz complejiza la proposición y

cuestiona esa frontera, lábil y permeable, entre lo privado y lo público, que la hegemonía masculina pretende consistente.

A pesar de todo, la brutal crudeza de esta temprana realización se atenúa, en cierto modo, por la configuración poética desde la que está trazada. La vida y la muerte se hermanan en ella de forma indisoluble, fundidas en ese remedo de saco uterino que evoca simultáneamente el último sudario de las mujeres asesinadas y el envoltorio protector en el que se gesta la existencia. La disposición corporal de la artista y el tono esperanzador del propio título contribuyen, sin duda, a acentuar este rasgo que no merma, sin embargo, la afilada fuerza de su discurso.

La germinación de la vida, su final y el sufrimiento y violencia que la acompañan vuelven a reaparecer en ***Un espejo para la pequeña muerte*** (2006), una obra posterior en la que cualquier indicio de dulcificación en el tratamiento formal de la propuesta queda radicalmente desterrado. La violencia de género, en su expresión más despiadada, y el clima de crueldad generalizada que domina la región se condensan en esta pieza que, como la propia autora refiere, encuentra en los acontecimientos más próximos su punto de partida. El hilo de conexión con la realidad que la artista urde en la mayor parte de sus acciones se torna singularmente estrecho en esta realización, al compartir suceso y ficción un mismo escenario de desarrollo y abundantes puntos de coincidencia en su configuración.

“Básicamente lo que hacemos es rentar una habitación en un motel”, explica Galindo, *“En este motel había aparecido una mujer muerta decapitada”* (Teoretica2, 2014). La acción, desarrollada en Costa Rica durante el sexto mes de embarazo de la *performer*, cuenta, como ella misma continúa relatando, un segundo componente motivador que hiperboliza, si eso es posible, los eslabones de dolor y barbarie que encadenan la secuencia narrativa inicialmente referida.

También remitía a una tragedia que había ocurrido en mi país, con lo que establece una línea entre ambas historias (...). Esa semana en Guatemala, había sucedido una historia que a mi

me conmovió mucho porque estaba embarazada. Es una mujer que estaba con sus hijos. Asesinan a sus hijos frente a ella, a ella no la matan y la dejan amarrada. Ella rompe aguas y muere en la labor del parto, amarrada (Teoretica2, 2014).

Confirmando la cualidad diferencial del contexto guatemalteco, incapaz de diluir el rastro de desafuero heredado del periodo bélico, los hechos descritos por la artista se inscriben en esa cotidianeidad cargada de espanto que sus obras glosan con insistencia, un entorno en donde, retomando las palabras de Walter Benjamin (2010), se podría afirmar que *la emergencia no es la excepción sino la regla*.¹⁵⁴ No es extraño, pues, que, en esas circunstancias, el lenguaje se extreme y la práctica artística se tiña de exceso para promover en el público una respuesta emocional que la rutinización cotidiana de la violencia ha ido cauterizando. Desde esa trinchera, la obra de Galindo prescinde de toda limitación expresiva y se empeña en forzar al espectador a enfrentarse directamente con el rostro más despiadado de la realidad.

De sus aristas más punzantes nos habla esta obra, en donde la artista, en un ejercicio de mimesis representativa, decide dilatar los límites tolerables de la ficcionalidad. En ese deslizamiento, su cuerpo, desnudo y gestante, pasa a ocupar el lugar de las mujeres asesinadas. Y, como ellas, se convierte en un desecho humano, abandonado en un cuchitril, sucio y sórdido, y pregnado de miseria y marginalidad. Como la propia autora explica en los comentarios a la pieza, la habitación que ella transforma en escenario de la *performance* quedaba ubicada en un antiguo motel, muy cercano a las modernas instalaciones del MADC de San José de Costa Rica, sede de la exposición en que se inscribe la realización. Una inmediatez espacial que contrasta brutalmente con la abismal distancia social que separa ambos entornos.

¹⁵⁴ Tesis VIII. “*La tradición de los oprimidos nos enseña que el ‘estado de excepción’ en que ahora vivimos es en verdad la regla*”, en BENJAMIN, Walter, *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos*, México, Desde Abajo, 2010, p.23.

Como atestiguan las imágenes que documentan la *performance*, participar en la acción implicaba necesariamente sumergirse en un submundo, sin duda, tan desconocido como ignorado por los asistentes a la muestra. La videograbación, de apenas dos minutos y en resgistro nocturno, arranca de la propia calle. A los pocos segundos y tras un breve recorrido, la cámara, siempre en plano subjetivo, nos sitúa ante la entrada del hospedaje donde una estrecha y mal iluminada escalera conduce hasta la zona habitable. De la oscuridad que domina la pantalla, van emergiendo progresivamente un sucinto y desprovisto excusado, en lo que parece un corredor, y un punto de luz tras una puerta entreabierta que se corresponde con el cuarto previamente alquilado por la artista.



Figura 39. Foto 47. REGINA JOSÉ GALINDO. Un espejo para la pequeña muerte. 2006. Fotografía: Donna Conlon

Intuimos, en la oblicuidad de los primeros planos, un camastro, sin cobertura alguna que atenué la desnudez del colchón, que parece constituir el único mobiliario de la estancia. En el extremo opuesto, un ventilador y una lámpara de pie se arrinconan en uno de los ángulos de la pared, apostados junto al mismo tabique hacia el que mira el cuerpo de la *performer*. La fosca bombilla proyecta un exíguo círculo de luz, que apenas alcanza a alumbrar su rostro y parte de su anatomía al tiempo que se refleja en el encharcamiento

de orines acumulado junto a ella. En el centro de la habitación, con las manos y los pies atados a la espalda y los ojos cerrados, Regina Jose permanece completamente inmovilizada sobre el dibujo de falsos listones de madera que componen la trasnochada cobertura de linóleo del pavimento.

La forzada disposición corporal que adopta su anatomía y la incorporación de la violencia de género como eje generador de la obra delatan un innegable vínculo de filiación entre esta pieza y *Tied-up woman*, la *performance* que Ana Mendieta realiza en Iowa, en 1973. Aunque con algunas diferencias, en ambas, las artistas condensan en su cuerpo la violencia ejercida contra las mujeres. Despojadas e inmovilizadas sobre el suelo, con las manos y los pies amarrados a la espalda con cuerdas, asumen en sí mismas el lugar de la víctima. Los componentes narrativos y contextualizadores incorporados en la obra de Galindo y la falta de pasividad ante la humillante inmovilización en la de Mendieta marcan líneas de separación entre las dos obras, que comparten, sin embargo, un idéntico esquema generador.

Verdugos y víctimas al mismo tiempo, tanto Ana Mendieta, como Regina José Galindo, posteriormente, comparten, además de un mismo foco prospectivo, un posicionamiento equiparable en el planteamiento de su trabajo. Los mecanismos de la violencia, en los que se autopropone en el lugar propiciatorio de quien la sufre, son utilizados de forma equiparable por las dos artistas. Una y otra incorporan su corporalidad como objeto de agresión al mismo tiempo que son las responsables de activar los mecanismos generadores de la acción. Esta pauta constructiva implica, inevitablemente, la inversión y la multiplicación de los roles asumidos, cuestionando taxativamente la pasividad de la víctima y la tradicional dicotomía sujeto/activo frente a objeto/pasivo.

Al negar las jerarquías y los antagonismos establecidos, objeto y sujeto pasan a ser estados contingentes que se revelan como no necesariamente contradictorios. La concreción material de esta estrategia constructiva conlleva, con frecuencia, bordear los límites de la propia

resistencia o aproximarse a los confines del dolor y del riesgo físico, tal como ocurre en esta obra. “Límites” es justamente la denominación de la sección expositiva en la que queda adscrita la presente realización de Regina José, una propuesta integrada en la muestra más ambiciosa celebrada hasta entonces en la región.

Bajo el comisariado de Tamara Díaz Bringas y Virginia Pérez-Ratton, se inaugura en San Jose de Costa Rica, en diciembre de 2006, una amplia exposición que, con la evocadora y literaria denominación de “Estrecho Dudoso”, rompe los límites geográficos del área sin perder por ello el sentido de pertenencia. Organizada por *TEOR/ética*, la exhibición, con más de catorce sedes, significó la convergencia de artistas de muy diferentes generaciones, trayectorias y geografías. Una espléndida oportunidad para mostrar la producción de autores ya consagrados y, al mismo tiempo, abrir nuevos espacios a realizaciones emergentes, aún poco reconocidas, pero con un sustrato común.

El acontecimiento, después de años de trabajo e investigación, consigue convertir, en palabras de Pérez-Ratton, “(...) *una geografía en Lugar*” (2013:59). La denominación “Estrecho dudoso” alude al término acuñado por los conquistadores españoles para nombrar la cinta centroamericana, el istmo que Carlos V creía archipiélago y que resultó ser, como escribió el escritor nicaragüense Ernesto Cardenal en el poema del mismo nombre, un estrecho *no de agua, sino de tierra*.¹⁵⁵ La equivocidad irresuelta del término y el profundo mestizaje de la región, descritas por Cardenal en su composición poética, arrojan conceptualmente la apuesta curatorial del evento, una exhibición en que la *performer* guatemalteca no defrauda las expectativas abiertas por sus anteriores producciones.

¹⁵⁵ En el extenso poema en que Ernesto Cardenal fabula la empresa de la conquista americana, el “Estrecho Dudoso” se dibuja como una imagen fantasmática desde los primeros versos: “Halló el estrecho en Veragüa:/ Veragüa en la provincia de Mango, / que limita con Catay.../pero el estrecho era de tierra/ no era de agua.”, en CARDENAL, Ernesto, *El Estrecho Dudoso*, Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1966. p. 61.

Sus arriesgadas propuestas venían contribuyendo, ya desde el arranque del siglo, a conformar esa nueva topografía artística centroamericana que, como apuntaba el sugerente título del evento, partía de las incertidumbres del presente para generar nuevas y compartidas realidades al margen de tópicos y estereotipos. En la configuración de esa amalgama identitaria común, Regina José manifiesta un rico sustrato de influencias que se abren al fértil legado latinoamericano. No solo Ana Mendieta atraviesa, con su poderoso influjo, la formulación de la obra, también el propio título de la misma, ligado aún a la vertiente más poética de la autora, nos revela sus querencias e inclinaciones.

Con la configuración de un verso huido de un poema, Galindo adscribe a su *performance* un enunciado identificativo que expande la potencia visual de la pieza. Su literaria referencialidad abre un arco de sugerencias que descomprimen la brutal literalidad física de la realización y sitúan al espectador ante la necesidad de conjugar ambos regímenes para acercarse coherentemente a la propuesta. La confluencia de los dos ámbitos, lo visual y lo textual, genera una cadena de significados inagotables que se mueven en un plano de asociaciones inconscientes.

El reiteradamente recitado texto de Galeano, “La pequeña muerte” (2003:83),¹⁵⁶acude a la memoria tras la lectura de la etiqueta nominativa fraguada por la autora, pero no es de la muerte que anuncia la vida, glosada por Galeano, de la que nos habla Galindo, sino de aquella que la niega de forma absoluta. Son por ello, probablemente, los escritos de Alejandra Pizarnik los que dan poso poético a esta agresiva composición performativa. Profundamente admirada por la *performer* guatemalteca, la escritora argentina comparte con Regina José un entendimiento similar del hecho creativo, en el que corporalidad y muerte se imprimen con una fuerza inusitada. “(...) *En la noche/ un espejo para la pequeña muerta/ un espejo de cenizas (...)*”

¹⁵⁶ “(...) *Pequeña Muerte, llaman en Francia a la culminación del abrazo, que rompiéndonos nos junta y perdiéndonos nos encuentra y acabándonos nos empieza. ‘Pequeña muerte’, la llaman; pero grande, muy grande ha de ser, si matándonos nos nace*” (Galeano)

(Pizarnik, 1998:30), reza la estrofa de uno de sus más celebrados poemas y en cuyos versos resuena la rima tejida por Regina Galindo para arropar esta propuesta.

Pero el juego de espejos sobre el que se construyen las imágenes del anterior poema, encuentra réplica en otros textos de la influyente poeta.

(...) Ojalá pudiera vivir solamente en éxtasis, haciendo el cuerpo del poema con mi cuerpo, rescatando cada frase con mis días y con mis semanas, infundiéndole al poema mi soplo a medida que cada letra de cada palabra haya sido sacrificada en las ceremonias del vivir. (Pizarnik, 2010:269)

Descubrimos en la prosa poética de la escritora bonaerense una fisicidad desbordante que la cualidad verbal de su herramienta creativa no consigue anular. Escribir con el cuerpo es el deseo que expresa, con apasionada vehemencia, en el fragmento extractado. Un sueño que la artista guatemalteca materializa en sus obras, después de haber traspasado la línea de demarcación que separa lo escritural de lo performativo para emprender un camino nunca cerrado al retorno. Incómoda con cualquier tipo de frontera, también Galindo, como Pizarnik, deja constancia en su producción de una decidida voluntad de transgredir, sin medida, la distancia que separa convencionalmente el arte de la vida, sin que ello suponga, en modo alguno, borrar la condición diferencial por la que ambas se definen.

La huella de la poeta argentina se hace explícita en alguna de las entrevistas concedidas por Regina durante su primera etapa productiva, cuando la poesía de esta autora, según ella misma confiesa, la acompañaba de manera constante allá adonde iba. “*Me encuentro en ella, en cada palabra irónica y oscura. Su dolor incluye todo su ser*” (Goldman, 2006), afirma con gran convicción en una de estas declaraciones, subrayando la aproximación al dolor en el que ambas artistas se aúnan. Esa atracción por las zonas más oscuras de la realidad, en las que el sufrimiento ajeno se torna propio y la incorformidad ante lo existente nutre la actividad creativa, cristaliza en obras como la planificada por Regina José para la cita costarricense. Un proyecto

que clama contra las amarras que atan diariamente a las mujeres, hasta la muerte incluso, y contra el silencio cómplice que, con su indiferencia aquiescente, lo hace posible.

Dos años después, en 2008, la muerte adjetivada en femenino bajo la selectiva e inacabable presión de la violencia de género, vuelve a tematizar un nuevo proyecto vinculado, una vez más, a la dinamicidad organizativa de TEOR/ética, en San José de Costa Rica. La acción, que lleva por título **Extensión** (2008),¹⁵⁷ está ligada a la figura crucial de Virginia Pérez-Ratton, directora del *Museo de Arte y Diseño Contemporáneo* de San José. De su mano, realiza Regina José su primer viaje fuera de Guatemala, en el *Simposio* “Temas Centrales” auspiciado por la citada plataforma de investigación. Con el soporte también de esta influyente artista y curadora costarricense, tiene la oportunidad de participar, en el año 2001, en la 49ª *Bienal de Venecia* en donde inicia su determinante proyección hacia el mundo europeo.

En esta ocasión, sin embargo, la *performance* responde a una invitación individual en que la artista vuelve a acercarse a las mujeres víctimas de violencia, si bien desde una perspectiva totalmente diferente. La crudeza carnal que signaba la anterior producción y la acritud implícita en su factura se transmutan, en esta nueva realización, en un diseño impregnado de lirismo que, en un radical cambio de códigos, estiliza sus líneas constructivas. La excepcionalidad marginal proyectada sobre la obra precedente –*Un espejo para la pequeña muerte*– cede paso a una normalizada cotidianeidad, y el inquietante y lóbrego burdel, que en aquella obra había servido como escenario, es sustituido por una iluminada y concurrida sala expositiva reconvertida en un salón de peluquería.

Desde otra frontera estratégica, Regina José busca aproximar al público la problemática de la violencia contra las mujeres por la vía de la identificación emotiva. El lenguaje de la seducción y no el del estupor gobiernan la propuesta que, en cualquier caso, como en casi todas sus obras,

¹⁵⁷ Foto 48, p. 365. Disponible en <https://www.reginajosegalindo.com/en/extension-2/>

no deja de provocar una extraña sensación en la que el desaliento se funde con el asombro y también, en alguna medida, con una cierta dosis de esperanza. Por la naturaleza de los elementos que la definen, la proposición se encuentra estrechamente ligada a una intervención anterior, datada en el año 2007, con el críptico título de *XX*. Esta etiqueta nominativa reproduce, literalmente, la inscripción con que se acostumbran a señalar en los cementerios de la capital guatemalteca las tumbas de quienes fallecen anónimamente víctimas de la desmesurada violencia de la ciudad.

Para esa intervención, con la colaboración de su gran amigo el artista Aníbal López, Regina José realiza una acción *in situ* consistente en colocar lápidas con la citada inscripción sobre fosas sin nombre. De aquella experiencia en el *Cementerio la Verbena* se desprende esta pieza que introduce una vertiente de género en la consideración global de la violencia. Así, alterando el sentido de una práctica cosmética muy de moda en la época, dirigida a modificar el volumen y características del cabello femenino con el añadido de postizos, Galindo construye una sugerente metáfora sobre la prolongación de la vida.

Vida y muerte se hermanan en la construcción de la artista, que nos habla de la pérdida y la memoria, de la ausencia y del recuerdo a través de uno de los símbolos de feminidad más intensamente connotado. Partiendo del hecho de que el cabello es el elemento del cuerpo humano donde el ADN se mantiene por más tiempo después del fallecimiento, la artista propone la confección de extensiones con el pelo de mujeres que habían sido enterradas sin posibilidad de identificación. Todas ellas procedían del citado cementerio guatemalteco y habían sufrido una muerte violenta.

Como comenta la prensa costarricense de la época, con ayuda de unos sepultureros, Galindo recupera restos de las cabelleras de algunas de estas mujeres asesinadas. Los mechones obtenidos son lavados y tratados, en Guatemala por expertos, que confeccionan con ellos un conjunto de extensiones listas para ser utilizadas en la acción. La *performance*, como viene siendo usual en la producción de la autora, queda registrada en una

videograbación que documenta el proceso y pasa a formar parte, posteriormente, de la exposición monográfica dedicada a la artista en las salas del museo. La filmación concentra, en un lapso de aproximadamente seis minutos y medio, una síntesis visual de la atípica sesión de peluquería. En ella, seis voluntarias, además de la *performer*, se prestan a incorporar transitoriamente a su cabello las prótesis capilares.



Figura 40. Foto 48. REGINA JOSÉ GALINDO. Extensión. 2008. Fotografía: Pedro Murillo.

El atrezzo, con la austeridad característica, se reduce al mínimo, de tal forma que una simple banqueta y una exigua mesa auxiliar completan toda la escenografía. Sobre esta última, se depositan algunos útiles de peluquería y un cabezón de espuma en el que, sujetos con rulos y en distintos colores, pueden verse las guedejas de pelo de las víctimas anónimas traídas desde Guatemala. La presencia de la muerte, estática y paralizante, que se envolvía en una soledad densa y vacía en la obra precedente *–El espejo para la pequeña muerte–*, adquiere en esta una reformulada consistencia. En torno a ella, consigue tejer la artista un encadenamiento de emociones compartidas que, trascendiendo su inexcusable carácter de acontecimiento individual,

acierta a conectar con su dimensión colectiva e igualadora de la que, como seres mortales, todos somos partícipes.

Para la realización de la pieza, Regina José requiere la colaboración de un estilista profesional y la intervención participante de seis estudiantes de arte dramático, que comparten con la *performer* la activación de la propuesta. La escena se dispone en el interior del espacio galerístico, en una sala abarrotada de público que, en absoluto silencio, asiste expectante a una sorprendente ronda de modificación capilar. Después de Regina, una a una, las jóvenes voluntarias van ocupando su lugar en el improvisado escenario, donde el especialista remodela sus cabellos con las madejas de pelo de las mujeres guatemaltecas. Con gestos hábiles y precisos, sus manos cosen en la cabellera de cada una de ellas las crenchas ajenas. Las trenzas se engarzan y cepillan hasta que quedan totalmente confundidas entre los mechones de su propio pelo.

La acción, sencilla, pero profundamente simbólica, prolonga de alguna forma la vida de aquellas mujeres sin nombre, violentamente asesinadas, a través de otras que no necesitan conocer sus identidades para saberse parte de una misma genealogía. A medida que el estilista va completando el proceso, cada una de las jóvenes, incluida la artista, recuperan su lugar entre los asistentes que se hallan sentados en el suelo frente a ellas. El gesto confiere dinamicidad a la propuesta y genera, al quebrar la distinción de espacios y lugares, una especie de rueda metafórica en donde la vida y la muerte resultan entrelazadas. A través de esta asamblearia formulación, Galindo conculca el borrado existencial al que son condenadas en su país las víctimas anónimas de violencia de género y traslada al deseo de quienes todavía viven la voluntad de conservar la constancia de su existencia a través del recuerdo y la memoria.

La huella de la muerte, que la proposición de la artista convoca y exorciza al mismo tiempo, adquiere especial significado para las portadoras del cabello que extienden a su cotidianidad los efectos de la *performance*.

Preguntada por las consecuencias inmediatas de la experiencia, la autora alude a este factor en una entrevista,

Para mi fue interesante, pero me parece que lo fue aún más para las voluntarias costarricenses que trabajaron conmigo en esta performance (...). Estábamos demasiado conscientes del peso de una vida ajena, llevar el ADN de estas mujeres que ya estaban muertas, que ya habían sido enterradas como XX (desconocidas) era una gran responsabilidad y mucha tristeza. Sabíamos que al final tendríamos que quitarnos su cabello y entonces su rastro se perdería definitivamente (Faucoulanche, 2012).

Entre el público asistente, sin embargo, las reacciones, tal como reflejan los comentarios incluidos en diferentes medios de comunicación, fue positiva, pero diversa. Hay quien subraya la dimensión mortuoria de la realización: “*Es como si, de cierta forma, estuviéramos en el funeral de esas mujeres*” (Sumacher, 2008). Otras voces, sin embargo, inciden en la celebración de la vida que la acción contiene: “*Esas mujeres, gracias a esta obra de Galindo, siguen circulando entre nosotros. Su cabello ha ‘crecido’ sobre el de estas mujeres*” (Sumacher, 2008). En todas ellas, en cualquier caso, se pondera la perpetuación de la memoria colectiva como trasfondo esencial sobre el que se sustenta el proyecto.

Pero con ser importante e innegable, no es solo la permanencia de la memoria lo que la *performance* de Galindo reivindica. Hay en su planteamiento una repulsa implícita hacia la violencia que, por razón de género, sume en el anonimato póstumo a todas esas mujeres que ella busca recuperar. Y en esa demanda, la deslegitimación de este tipo de violencia y su reconceptualización como un problema social, que se extrema en países como Guatemala, pero que no es ajeno a otros entornos, es el principal vector que atraviesa la configuración del montaje. En él, se establece un hilo de conexión solidaria entre sujetos femeninos de diferentes países, entrelazadas metafóricamente por los filamentos de sus cabellos, pero también se apela a

la responsabilidad que concierne al conjunto del colectivo social, del que las mujeres violentadas, como las voluntarias de la *performance* respecto al público, forman parte.

En ese mismo año de 2008, articula Regina José un segundo proyecto en el que también el cabello femenino se convierte en el factor constructivo alrededor del cual gira la obra. Por su mayor conceptualización, esta propuesta puede resultar menos directa en su significado que la anterior, pero, sin duda, se le acomodan a la perfección las palabras con que la *performer* explicaba la intencionalidad y contenido de aquella: “*La acción habla por sí sola. Lo que busco es una reacción emocional, una corriente de energía que traspase al público y lo conmueva, le moleste o le dé rabia*” (Sumacher, 2008). Y no cabe duda de que **Trayectoria** (2008)¹⁵⁸ tiene capacidad para generar su propio lenguaje y, por el acentuado empeño que Galindo pone en materializar la violencia y el dolor, es difícil que su contemplación no produzca también algún tipo de respuesta emocional en el público.

Inicialmente, la *performance* se proyecta para abrir la exposición individual que dedica a la artista, durante el mes de abril de 2008, el *Museo de Arte Moderno* (MMKA) de la ciudad de Arhem, en los Países Bajos. Pero, en esta ocasión y de forma bastante excepcional, la proposición vuelve a reeditarse unos meses después, con prácticamente idéntica factura, dentro del viaje que Regina realiza a Noruega, invitada por la *Asociación de Arte Act II*, y que la lleva a Oslo y Bergen. No es este, evidentemente, su primer desplazamiento a Europa, pero sí que supone para la autora guatemalteca la primera oportunidad de presentar su producción en los países del norte europeo. Y este factor, como reflejan las elaboraciones planteadas y ella misma explica, no resulta indiferente a la hora de planificar y configurar el desarrollo del proyecto.

¹⁵⁸ Fotos 49 y 50, pp. 370 y 377. Disponibles en <https://www.reginajosegalindo.com/en/home-en/>

Tanto en Holanda como en Noruega, las acciones programadas se distancian marcadamente de la intensa inmediatez y carnalidad que le es propia adoptando una delineación formal mucho más sintética y estilizada, "*Mi actuación aquí es fría porque el Primer Mundo está frío, la violencia aquí es enmascarada, pasiva... Mira cómo se trata a gente de otras partes del mundo, por ejemplo... En Guatemala la violencia se perpetra mucho más abiertamente*" (Terpstra, 2008), explica Galindo. Pero esta diferente formulación, derivada de la ineludible diferencia de contexto, no implica, sin embargo, un distanciamiento del que es su núcleo temático esencial. La violencia, no por disimulada menos cruenta, vuelve a constituirse, por tanto, en la indiscutible protagonista de la acción, como subraya contundente la propia artista: "*Siempre se trata de violencia, incluso aquí en Arhem*" (Terpstra, 2008).

La exposición monográfica que dedica a Regina Galindo la ciudad holandesa se aglutina en torno a un eje nominativo suficientemente expresivo: "Naked Reality", que refleja de manera perfecta la radical frontalidad con que las obras de la *performer* enfrentan la problemática sociopolítica de su entorno. A través de un recorrido por las principales realizaciones de la autora, durante sus diez primeros años de producción, la exhibición ofrece una visión global de esa realidad social que Regina José desnuda, sin pudor, desde su particular óptica. Una radicalidad creativa que encaja de manera perfecta con la política expositiva del museo en cuya programación figuran nombres tan relevantes como Lida Abdul (1979), Emily Jacir (1970) o Milica Tomic (1960), todas ellas creadoras con un discurso claramente comprometido que modulan, sin fisuras, desde una posición de género.

Trayectoria, la acción con que la artista guatemalteca inaugura la muestra, se moldea también desde esa misma oblicuidad perceptiva atravesada por el género. Y aunque polisémica en sus derivaciones significativas, tanto por el léxico empleado como por las características del montaje, no cabe duda de que la proposición apunta, en primera instancia, directamente contra el corazón del orden patriarcal. Con una condensación extrema, la *performance* traslada al espacio escénico una ejemplificación

literal del concepto al que alude el título elegido por la artista, un solo vocablo que intensifica, en su recortada rotundidad, las implicaciones derivadas de la propuesta.

Su diseño, a modo de ilustración física del término que la rotula, asume una configuración acusadamente simple que no requiere más de medio minuto para cumplimentar su desarrollo. El escenario, una de las salas del museo, conforma un espacio neutro y frío, a pesar de la intensa luz que se cuela por el paramento acristalado y del público, que se apiña en el suelo dibujando una especie arco. Además de la artista, participa en la escenificación un voluntario que asume la parte activa y violenta de la ejecución. Como nos muestra la documentación audiovisual, la *performer* entra en la estancia por uno de sus extremos y se acomoda en el punto opuesto, sentándose en el suelo con las piernas ligeramente dobladas y los brazos visiblemente pegados al cuerpo.



Figura 41. Foto 49. REGINA JOSÉ GALINDO. Trayectoria. 2008. Fotografía: Omar Carrera Knebel.

En esa posición, espera allí unos segundos hasta que el colaborador entra en escena y sujetándola por el cabello, que lleva amarrado en una coleta alta, la remolca tras de sí a través del enlosado. Conteniendo el dolor, ella mantiene impertérrita la compacidad corporal que había adoptado en el

punto de partida, soportando con paciente estoicismo la forzada brusquedad del acarreo. Con rígida pasividad, sus manos se aferran, apretadas, a la tela de su ropa mientras sus ojos, que en ningún momento llegan a cerrarse, sostienen la mirada de forma imprecaviva.

Así, remolcado de manera dolorosa y humillante, el cuerpo de Galindo traza en su desplazamiento una diagonal casi perfecta, un exiguo periplo en el que el silencio expectante del público solo queda roto por la aspera fricción del fardo humano sobre el embaldosado. Una vez alcanzado el final de la trayectoria prevista, el voluntario abandona la carga y la escena, y la artista, tras unos largos segundos en los que intenta recuperar el aliento, se levanta y sale igualmente del recinto. La acusada brevedad de la *performance*, el despojamiento absoluto de elementos añadidos y el carácter átono de la indumentaria y gestualidad de sus participantes acentúan la capacidad metafórica y la fuerza expresiva de la construcción.

El ensamblaje, que elude cualquier anclaje narrativo, torna visualmente corpóreo el cruento desequilibrio y la desdeñosa violencia sobre la que se asientan las relaciones de poder en el sistema patriarcal. Con un lenguaje afilado y seco, Regina José traslada al espacio galerístico la dicotomizada dualidad que preside estas relaciones y que deslindan lo masculino de lo femenino en términos de dominio y sometimiento. Y para ello, recrea una secuencia simple y universalmente legible en la que un hombre arrastra por el pelo a una mujer, una imagen de violencia fácilmente descifrable utilizada, con anterioridad, por otras creadoras con objetivos similares (Nancy Spero en *Hanging Totem II*, 1986).

No es excepcional en las construcciones de Galindo este recurso al cabello femenino como vehículo de proverbiales simbologías sociales. *La conquista* (2009)¹⁵⁹ o *Crisis hair* (2009)¹⁶⁰ son algunas de las elaboraciones en

¹⁵⁹ Foto 60, p. 424. La fotografía se corresponde con el montaje realizado en la exposición *Piel de gallina*, realizada en Artium (Vitoria) en el año 2012. La obra está disponible en <https://www.reginajosegalindo.com/en/la-conquista-2/>

¹⁶⁰ Foto 114, p. 623. Disponible en <https://www.reginajosegalindo.com/en/crisis-hair-2/>

las que este componente, singularmente connotado, alcanza una función de centralidad semántica. Su polisemia concita en cada una de esas obras una multiplicidad de significados que gradúan la riqueza de sus implicaciones alegóricas. Así, la cabellera femenina deviene en ellas signo de identidad, seña de origen y pertenencia o asociación telúrica que entrelaza la naturaleza con lo femenino. Distintas modulaciones que, en cualquier caso, en el catálogo de la artista guatemalteca acaban confrontándose sistemáticamente con la subyugación, la desposesión y el expolio.

De manera mucho más directa y explícita, *Trayectoria* coagula, en torno al cabello femenino, la cancelación del *otro* que busca cualquier ejercicio de dominación. Y en la linealidad literal de su trazado, un acto de fuerza ejercido por un hombre para someter a una mujer, agrega a ese componente anulador, que es propio de toda violencia, el rasgo diferencial que hace específica la tipología de género: el no tener otra finalidad. El sometimiento es el objetivo y la violencia el instrumento empleado para mantener a las mujeres bajo el yugo del varón, despojadas de libertad e independencia.

No es casual que en este esquema de desigualdad interpersonal que la artista glosa, el cabello femenino juegue un papel determinante en el desencadenamiento de la acción. Secularmente ponderado como atributo de feminidad, concurren en él asociaciones fetichistas y prohibiciones morales y religiosas que denotan la densa mitología que lo envuelve. Constante vehículo de simbologías sociales, la cabellera femenina representa en la sociedad occidental, en palabras de Erika Bornay, “(un) *Elemento de enorme capacidad turbadora en los mitos eróticos de la sociedad masculina (...)*” (Bornay, 1994:15). Un factor que la artista no desprecia en el diseño de su *performance*, en la que no ignora que *la dominación masculina*, como nos explica Bourdieu (2000), se inscribe básicamente sobre la corporalidad.

El erotismo culturalmente implícito en la melena femenina que subyace en la pieza es una dimensión que Galindo aborda en aquella encrucijada en que sexo y violencia confluyen dentro del imaginario masculino. En esa frontera, la violencia, desplazando todo lo que pueda atenuar su filo, se

convierte en la protagonista exclusiva. Su presencia invade la totalidad de la escena, alejándose radicalmente de la atrayente envoltura con que la creación artística establece, con frecuencia, la correspondencia entre ambos elementos.¹⁶¹ Regina José bosqueja, así, una *performance* lacónica, pero contundente en la que, con una fisicidad impactante, recrea simbólicamente las premisas de coerción que presiden la dominación patriarcal, un ordenamiento en donde la subordinación femenina se predica, invariablemente, desde la expropiación y enajenación de la propia corporalidad.

Reducido a la categoría de objeto sin valor que puede ser arrastrado sin miramiento alguno, el cuerpo femenino asume, en el esquema trazado por la artista, un lugar de victimización. Ello no supone, sin embargo, que la cosificación a que se ve sometido conlleve su aceptación complaciente. Pese a su contenida pasividad, la *performer* mantiene activo, a lo largo de todo el desarrollo de la acción, el poder de su mirada. Desde ella, escruta el entorno que la rodea aparentemente insensible a su dolor. Al devolver inquisitivamente la mirada, al mirar a quien la mira, sus ojos delatan autoconciencia, aunque lo sea de su propia objetualización, y con ello juicio y empoderamiento. Hay en la pieza, consecuentemente, una interpelación directa a quienes observan la escena desde una cómoda pasividad, la misma que preside la aquiescencia normalizadora que da soporte socialmente a los comportamientos violentos con el sello del género.

Por otro lado, y aunque la gramática corporal de que se sirve la autora no deja dudas sobre la cualidad física de la violencia ejercida, la propuesta no se agota en este horizonte. Con un fuerte sentido simbólico, el recorrido descrito por ambos sujetos en la *performance* dibuja un trazado que, como el propio título de la obra anticipa, conforma una trayectoria. El término, que la proposición conjuga en el doble sentido admitido para el vocablo, remite tanto

¹⁶¹ La asociación ha sido especialmente seductora para la literatura de la que que Lorca deja un ilustrativo ejemplo en su espléndido poema *Lucía Martínez*: "(...) *Aquí estoy, Lucía Martínez. / Vengo a consumir tu boca/ y arrastrarte del cabello/ en madrugada de conchas*", en GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1966, p. 327.

al itinerario cubierto en un desplazamiento, en su acepción más literal, como a la evolución experimentada por alguien a lo largo del tiempo, en su extensión más figurada.

De forma similar, la construcción nos habla de la crueldad de las agresiones a que se ven sometidas las mujeres, pero también de la violencia simbólica que anida en su trasfondo y que, en último término, la hace posible. Esa violencia, a menudo sutil y poco perceptible, con base en la tradición, la religión o las costumbres, es la que marca la trayectoria vital sobre la que se forja lo femenino y lo masculino como un conjunto de rasgos fijos que troquelan la identidad genérica. En ese itinerario modelador y linealmente direccionado se transmiten y reproducen las relaciones de desigualdad y discriminación que construyen el modelo de sumisión y control sobre el que se configuran las relaciones de género. Un trayecto performativo que naturaliza y justifica la subordinación femenina al mismo tiempo que legitima las actuaciones punitivas que la perpetúan y garantizan.

El lugar social de las mujeres se convierte en este marco estructural en un “*topos*” que, como efecto de su misma constitución, se define por su objetualización. Rebelarse contra él conlleva consecuentemente, como señala Celia Amorós, “(...) *emplear la violencia represiva para restituir un ‘orden natural’ que de por sí es violencia constituyente_...*” (Amorós, 2005:118). De ahí, el escándalo y la estupefacción que provocan las formas más extremas de violencia, ya que son estas expresiones drásticas las que obligan a enfrentar, de manera descarnada y directa, la naturaleza violenta de las relaciones de género, siempre subyacentes en la vida cotidiana.

“Rebelle” es precisamente el concepto curatorial de la siguiente cita de la *performer* guatemalteca en el MMK de Arhem. Una exposición antológica que, con más de ochenta participantes de filiación feminista, lleva a cabo, en 2009, una revisión retrospectiva de la creación artística de los últimos cuarenta años. Infrid Mwangi (1975), Parastou Forouhar (1962), Kara Walker (1969) Isil Egrikavuk (1980) y Lida Abdul (1979) integran junto a Regina José la sección dedicada en la muestra a la violencia.

La relación de la autora con el país neerlandés tendrá, además, un ulterior epílogo con la concesión del premio *Príncipe Claus* en el año 2011. El prestigioso galardón, dotado con una importante asignación económica, reconoce anualmente a quienes se distinguen en la promoción de la libertad en la expresión cultural en regiones con especiales dificultades para ello. En el caso de Regina José Galindo, la organización justifica su elección por ser “(...) *una artista de performance radical y convincente, que se enfrenta a la violencia, la opresión y la injusticia*” (Prince Claus Fund, 2011).

La repercusión que la obra de la *performer* guatemalteca obtiene en los Países Bajos no llega a alcanzar la misma dimensión en Noruega en donde presenta, en el mismo año de 2008, una segunda versión de *Trayectoria*. La réplica de la *performance* neerlandesa, que la artista reedita en la ciudad de Bergen, se integra en un proyecto más amplio auspiciado por la *Asociación Art II* de Oslo. En él, bajo la dirección curatorial de Pia Torgersen y Malin Barth, Regina José bosqueja, en el año 2008, dos intervenciones- *Trayectoria* y *Breaking the ice* (2008),¹⁶² marcadamente diferentes en cuanto a su resolución y al concepto que guía su desarrollo, pero arraigadas en un mismo punto de partida que permite contemplarlas como un díptico engarzado por el mismo gozne.

Si la violencia, en su expresión más física, sigue siendo la temática que alimenta *Trayectoria*, en *Breaking the ice*, la pieza realizada en Oslo en primer lugar, el reconocimiento y el cuidado del *otro* constituyen los rodales por los que discurre la acción, desde un planteamiento signado también por una estricta fisicidad. Dos componentes interrelacionados conforman el bastidor al que se acomoda el armazón de las proposiciones. En la primera – *Trayectoria*-, un esquema de desigualdad en las relaciones humanas, construido desde las diferencias de poder, y, en la segunda - *Breaking the ice*-, la constatación de las distintas respuestas que puede provocar la vulnerabilidad ajena.

¹⁶² Fotos 117 y 118, p. 628. Disponibles en <https://www.reginajosegalindo.com/en/breaking-the-ice-2/>

Frente a la violencia que domina *Trayectoria* y al coste físico asumido en ella por la *performer*, *Breaking the ice*, a la que nos acercaremos más adelante, es una realización de corte radicalmente diferente que busca suscitar la empatía y la colaboración del público. La obra parte de un planteamiento, sin duda, violento: una mujer de rasgos indígenas se encuentra sentada, desnuda, en una sala extremadamente fría y con una serie de piezas de abrigo depositadas junto ella. El tono inicial de la proposición se invierte, sin embargo, a lo largo de su desarrollo, en el que son los espectadores quienes llevan la iniciativa y concluyen la propuesta.

Las dos obras abordan las relaciones de poder y la indefensión de quienes ocupan un lugar de subalternidad en ellas, pero ofrecen dos vías contrastadas de resolución o, como comenta la autora cuando se le plantea la cuestión de forma genérica, reflejan las dos vertientes de una realidad esencialmente dicotómica: “*Creo que sí. Todo está partido, dividido en dos. Dos perspectivas de todo evento son necesarias para una correcta evaluación del asunto. Todo se divide en dos partes, sin embargo me parece que estas partes sí pueden relacionarse, no están separadas del todo*” (Alonso, 2012).

La nueva versión de *Trayectoria*, ejecutada en la *Fundación Stiftelsen* 3.14 de la ciudad de Bergen, presenta un formato que, respetando a grandes rasgos el esquema inicialmente establecido, introduce, no obstante, algunas pequeñas modificaciones que expanden el arco de significativo de la realización. La *performance* mantiene el trazado general, en cuanto al lugar de los participantes, su caracterización y el cuerpo de acción de la pieza, pero desplaza sutilmente la disposición en la que los dos sujetos interaccionan y el recorrido que dibujan en su desplazamiento espacial.

“*Mi cuerpo es arrastrado por el cabello en una línea curva, dejando un rastro imaginario detrás*”,¹⁶³ describe escuetamente la ficha incluida en la página oficial de la artista, reflejando las primeras modificaciones que muestra esta realización respecto a su versión anterior. La lineal direccionalidad que

¹⁶³ Web de la artista. En <http://www.reginajosegalindo.com/trayectoria/>

acompañaba en aquella el arrastre del cuerpo de la *performer* es sustituida aquí por un trazado menos rígido que troca en curvatura la precedente rectitud. De igual forma, se altera significativamente la pauta de interacción entre las dos figuras actuantes, que ahora se mantienen la una frente a la otra. Una rectificación que reduce, en gran medida, la transparencia de la imagen.



Figura 42. Foto 50. REGINA JOSÉ GALINDO. Trayectoria. 2008. Fotografía: Erik Bjerklund

La alusión a la violencia de género, tan gráfica en la pieza anterior, se hace ahora menos evidente. No disminuye, sin embargo, la objetualización que se desprende de la propuesta, en la que un hombre tira, con evidente esfuerzo, del cuerpo inerte de una mujer. Cambia también, por otro lado, el escenario, que resulta más cálido y humano, y la distribución del público que, menos numeroso y compacto, se desperdiga irregularmente por toda la sala. Pequeñas diferencias de ejecución que no alteran en lo esencial el núcleo constitutivo del montaje, pero que, considerando la línea de trabajo que Regina José Galindo se marca en este viaje a Noruega, revelan un intencionado deslizamiento en las posibles interpretaciones de la pieza.

Otras estructuras de dominación, que comparten con el paradigma patriarcal su sentido de propiedad y dominio, afloran en el planteamiento de la

performance. En ese sentido, la construcción subraya la acentuada disparidad física que claramente percibimos en la morfología de los dos intervinientes. Las acusadas diferencias fisonómicas que se evidencian entre ambos evocan la distancia abismal que separa sus geografías de pertenencia, dos universos contrapuestos y profundamente desiguales que, en la cartografía crítica de Wallerstein y Mignolo (2003), integran el diseño del *sistema-mundo* que cristaliza a partir de la modernidad.

La lógica avasalladora de la imposición imperialista y los mecanismos de violencia que garantizan la dominación del capitalismo occidental se dibujan alegóricamente en la elaboración de la artista por medio de una gramática estrictamente corporal. A través de ella, como en tantas ocasiones, Galindo se sirve creativamente de sus rasgos de identificación racial para perfilar, desde la concreción de lo tangible, la subyugación a la que se ve sometida la población de su periférico mundo. Su figura, menuda y frágil, personifica, con gran efectividad, la vulnerabilidad frente al poder que ella cincela desde el trazado de la fisicidad. La dimensión racial y la de género se solapan, así, en un argumentario que opone la omnipotencia, inscrita en el cuerpo de un hombre occidental de raza blanca, a la vulnerable presencia de un cuerpo femenino, mestizo y subalterno.

La frialdad formal de las propuestas precedentes contrasta intensamente con la crudeza extrema de ***Mientras, ellos siguen libres*** (2007), un proyecto central en la producción de Regina Galindo en donde su cuerpo, identificado fisonómicamente como femenino e indígena, adquiere una contundencia estremecedora. La impactante construcción, presentada en la capital guatemalteca, aborda sin ambages el horror y la barbarie de la violencia sufrida por las mujeres de etnia maya durante el prolongado proceso bélico vivido por el país. En la *performance*, que declina la violencia de género desde un prisma racial, Regina José vuelve a suspender cualquier atisbo de individualidad y, convocando la memoria de todo un pueblo, transforma su cuerpo en un espacio de praxis política.

Con radical literalidad, la artista nos sitúa ante la violencia de género en un contexto de guerra, en concreto ante la brutal represión perpetrada contra la población maya durante la contienda vivida por el país en el siglo XX. Víctima de un permanente hostigamiento, este colectivo experimenta, especialmente en la década de los años ochenta, una presión militar de magnitud desproporcionada que termina por provocar uno de los mayores genocidios de la historia de la humanidad. En ese marco de destrucción indiscriminada y arbitraria, la violencia ejercida contra las mujeres adopta perfiles desaforados que llevan a un extremo inimaginable el falocentrismo más beligerante.

Cargadas de connotaciones, las agresiones sufridas por las mujeres indígenas se convierten, en manos del ejército y los paramilitares, en una poderosa arma de coerción colectiva, un hecho que, pese a la desmesura alcanzada, no constituye, sin embargo, una circunstancia ni novedosa ni excepcional. Aunque pocas veces visibilizada, la instrumentalización de la figura femenina es una constante en los escenarios de conflagración de la contemporaneidad. Asumida como un elemento más de la violencia general que caracteriza un enfrentamiento armado, sus dimensiones y efectos se escamotean, intencionadamente, en los relatos oficiales y sus víctimas se disuelven en el anonimato cuando llega el momento de exigir justicia y reclamar reparaciones una vez que terminan los combates. Pese a todo, estas agresiones selectivas, como ha demostrado la historia más reciente, son algo más que una mera pérdida de límites de un sistema social marcadamente androcéntrico.

El cuerpo de las mujeres se convierte en los conflictos bélicos en un privilegiado campo de batalla en donde se dirimen los desequilibrios existentes en las relaciones de poder. En una especie de ejercicio metonímico, en situaciones de guerra el sojuzgamiento y la vejación del cuerpo femenino comporta, de forma simbólica, el dominio y sometimiento del *cuerpo* poblacional al que pertenecen. Una clave de significación en la que ellas pasan a ser el objeto prioritario de un nuevo tipo de violencia que troca su habitual función instrumental por otra básicamente expresiva. Este tipo de

funcionalidad enunciativa es, en último término, la que acompaña a la violencia sexual, un comportamiento que hace de la violación “(...) *un mensaje de poder y apropiación pronunciado en sociedad.*” (Segato, 2014:56)

Como señala Rita Segato (2016), la crueldad aplicada a los *cuerpos no guerreros*, especialmente a las mujeres, es uno de los rasgos más característicos de los procesos bélicos contemporáneos. No es que este tipo de ataques no estuviera presente en los conflictos convencionales, pero eran conductas que al menos desde el siglo XVIII, tal como indica esta teórica argentina, eran calificados como crímenes de guerra. Las mujeres eran capturadas como lo era el territorio y las violaciones eran consideradas un efecto colateral que no siempre se podía controlar, pero la violación pública y la tortura hasta la muerte que tienen lugar en los actuales escenarios de contienda, de los que el genocidio guatemalteco es una clara muestra, es una acción de un tipo distinto y con diferente significado, “*No es su conquista apropiadora, sino su destrucción física y moral lo que se ejecuta hoy*” (Segato,2014: 59).

En estas nuevas pautas de militarización, los cuerpos vulnerables son forzados como parte de una estrategia dirigida a canalizar lo que Segato denomina *pedagogía de la crueldad*. Una práctica que se ejerce de forma gratuita sobre los sujetos más indefensos, que fungen como víctimas sacrificiales del combate, y donde la violación se vuelve sinónimo de la devastación física y moral que se busca infligir a la comunidad. “*¿Por qué sobre las mujeres y por qué sobre formas sexualizadas de agresión?*” (Segato, 2014:23)”, se pregunta esta autora, en un intento de dar respuesta al carácter distintivo de los atropellos y a la ausencia de límites en la ejecución de actuaciones desmesuradamente crueles.

La entidad para-estatal de estas acciones y la citada *pedagogía de la crueldad*, como demostración efectiva de dominio, son aducidos por la antropóloga como posibles respuestas al interrogante.

Porque es en la violencia ejecutada por medios sexuales donde se afirma la destrucción moral del enemigo, cuando no puede ser escenificada mediante la firma pública de un documento formal de rendición. En este contexto el cuerpo de la mujer es el bastidor o soporte en que se escribe la derrota del enemigo. (Segato, 2014:23)

En este conflictivo terreno temático, focaliza Regina José Galindo esta obra, retornando al espacio de indagación con el que inauguraba su itinerario creativo en el año 1999 (*El dolor en un pañuelo*). Las agresiones de género y específicamente la violación vuelve a saturar el foco de prospección del proyecto y, retornando a esa pieza inicial, la artista recupera para esta *performance* la base formal del planteamiento, de forma que, con un lenguaje simple y directo, vuelve a amarrar su cuerpo desnudo a la superficie de un catre para corporeizar su argumentario.



Figura 43. Foto 51. REGINA JOSÉ GALINDO. *Mientras, ellos siguen libres*. 2007. Fotografía: David Pérez

Respecto a aquella primera propuesta, la atención se desplaza ahora desde el entorno de la vida cotidiana a los dominios de un enfrentamiento armado. Este giro cualitativo agrega a la agresión sexual un contenido político

específico en donde el componente étnico resulta determinante. La diferencia de contexto lleva a la artista a modificar sustancialmente las características de la puesta en escena que agudizan la agresividad de su trazado. Los elementos de mediación metafórica utilizados por la autora en aquella pieza primigenia se diluyen en esta composición en favor de un realismo y una literalidad exacerbada que apenas deja margen al espectador para tomar distancia frente a la proposición.

Regina Galindo no es la primera en acercarse a la violencia de género en entornos bélicos. Aunque tradicionalmente ausente de la reflexión artística, la realidad violenta de las afrentas sexuales en periodos de conflicto ha merecido la atención de algunas otras artistas contemporáneas. Jenny Holzer (*Lustmord*, 1993-1994) y Sylvie Blocher (*Été 93*, 1993), focalizan dos de sus obras en las violaciones masivas de mujeres bosnias durante la guerra yugoslava (Aliaga, 2007:293). Una agresión específica que, en su sistemática reproducción, delata su condición de estrategia militar conscientemente planificada. En ella, el cuerpo femenino, como constata la pieza de Galindo, se convierte en el depositario de significados sociales añadidos, materializando el dominio de los agresores sobre el conjunto de la población.

Como en la realización de la autora guatemalteca, las propuestas de estas artistas, configuradas en clave conceptual, intentan contrarrestar la espesa barrera de silencio tejida en torno a este tipo de actuaciones. Al igual que ellas, Regina José pretende sacar a la luz las humillaciones y torturas a que se vieron sometidas las mujeres indígenas durante la prolongada confrontación vivida por su país. Con ello, confiere una acusada dimensión política a la acción que, como ejercicio de memoria y denuncia, quiebra la opacidad cómplice de los poderes establecidos y deja en evidencia a quienes, más allá del daño físico inmediato, buscaban cercenar la posibilidad misma de existencia de toda una comunidad.

Los hechos de los que parte la *performance* se sitúan en en el conflicto guatemalteco que se desarrolla durante prácticamente toda la segunda mitad del siglo XX, con la *Guerra Fría* como telón de fondo. Con un cuantioso

volumen de desapariciones y desplazamientos forzados, este enfrentamiento convierte a la población mayoritaria de etnia maya en uno de sus principales objetivos. Contra ella, se dirigen, con brutal ensañamiento, las razias militares desplegadas sobre las zonas rurales que dejan tras de sí un cruento legado de muerte y destrucción. Más de seiscientas comunidades masacradas y un volumen superior a las cuatrocientas fosas comunes clandestinas, según los datos aportados por los informes posteriores, dan probada cuenta de ello (CEH, 1999).

En este proceso de ofensiva a gran escala, la violencia sexual, dirigida de forma específica contra las mujeres, pasa a ser una herramienta singularmente efectiva que, lejos de constituir un elemento de casuística aleatoria, entra a formar parte de una estrategia global claramente estructurada (REMHI, 1998, Tomo I, cap. V). La propia *performer* hace referencia a este hecho al explicar el sentido de su propuesta:

Durante el conflicto armado en Guatemala, la violación de las mujeres indígenas fue una táctica generalizada. El hecho del embarazo no fue ignorado por los agresores, estos manifestaban la intención directa de hacer abortar a la víctima para eliminar así hasta el origen de la vida (Galindo apud Mandel, 2010:2).

Esta es la realidad con la que Regina José nos confronta en su proyecto. En él, nuevamente en clave silente, elabora un discurso corporal, impactante y provocador, que confiere presencia física y da visibilidad al sufrimiento de las mujeres agredidas. En el trabajo, presentado en el interior del *Edificio de Correos* de la capital de Guatemala, la artista expone voluntariamente su cuerpo gestante en las mismas condiciones en que las víctimas eran sometidas a abusos durante las incursiones castrenses.

Recreando la fórmula empleada por los atacantes durante el conflicto, se muestra desnuda y atada de pies y manos a un jergón, con las piernas abiertas. Las ligaduras, tal como refieren los relatos orales de los hechos, están confeccionadas con cordones umbilicales reales.



Figura 44. Foto 52. REGINA JOSÉ GALINDO. Mientras, ellos siguen libres. 2007. Fotografía: David Pérez

Para la obra, Galindo toma como punto de partida los testimonios de las propias indígenas. Concretamente los de aquellas que sufrieron torturas y violaciones cuando estaban embarazadas. Los estremecedores relatos en los que narran la desmesurada brutalidad sexual de la que fueron objeto, son recreados por Regina José coincidiendo con su octavo mes de gestación.

(...) La pieza surge emotivamente en el momento en que estoy embarazada de ocho meses. Lo que hago es amarrarme con cordones umbilicales de la misma posición que según testimonio de las mujeres indígenas las amarraba el ejército para ser violadas por diez, quince, veinte, treinta soldados. La intención de esta estrategia era, obviamente, no solo hacerlas abortar sino generar en ellas infecciones para que posteriormente fueran incapaces de generar vida. Todavía el estado sigue negando hasta la fecha que esto hubiera sucedido en mi país (Artium, 2012).

La recuperación de la memoria se convierte, pues, en uno de los ejes centrales de la *performance*, en la que construye una poderosa replica contra

la dominación. El cuerpo de la artista, desde su indiscutible concreción de mujer indígena, transforma en materia corpórea la volátil y cuestionada palabra de las mujeres mayas sojuzgadas. Convertida en metáfora del *cuerpo social*, su anatomía articula, con demoledora eficacia, un texto visual que recupera el acallado discurso de las mujeres violentadas y, sin necesidad de recurso verbal, erige un testimonio público que pone en cuestión la historia oficial sobre lo acontecido.

Al apropiarse de los relatos de las gestantes torturadas, Regina José reclama, con las herramientas de la creación artística, justicia y reparación, el mismo reclamo que realiza la etnia sometida, de la que ella procede, con muy limitada respuesta. La obra, convertida en acto de resistencia y denuncia, adquiere la funcionalidad de un discurso narrativo que logra subvertir el campo de relaciones de fuerza establecido y obliga al poder a mirar lo que no quiere oír ni permite escuchar.

Fui violada, aproximadamente unas quince veces, tanto por los soldados como por los hombres que vestían de civil. Tenía siete meses de embarazo, a los pocos días aborté. (C 16246. Marzo, 1982. Chinique Quiché. Guatemala Memoria del Silencio)

Me ataron y me vendaron los ojos, tenía tres meses de embarazo, pusieron los pies sobre mi cuerpo para inmovilizarme. Me encerraron en un pequeño cuarto sin ventanas. De repente vinieron al cuarto, me golpearon y me violaron. Empecé a sangrar mucho, en ese momento perdí a mi bebé. (C 18311. Abril, 1992. Mazatenango, Suchitepequez. Guatemala: Memoria del Silencio) ¹⁶⁴

La Memoria, el recuerdo del dolor y la reivindicación de justicia y verdad frente a la arbitrariedad y la ignominia nutren esta rotunda propuesta que se atreve a abordar un tipo de violencia de género, la acaecida en escenarios de guerra, doblemente silenciada. A través de la corporeización de las palabras,

¹⁶⁴ Web de la artista. En <http://www.reginajosegalindo.com/mientras-ellos-siguen-libres/>

la artista elabora un discurso antagónico que se contrapone a esa violencia y registra, en su representación, aquello que, por su atrocidad, y, fundamentalmente, por la condición marginal de sus víctimas, difícilmente es recogido por el relato colectivo.

Desde la negación radical del olvido y la resignación, la construcción de Galindo articula un alegato creativo en el que la repulsa ante las agresiones sexuales se funde, de forma indesvinculable, con la denuncia de la violencia racial. Dos variables entrelazadas que, a poco que escarbemos en el sustrato explicativo, se muestran directamente conectadas con la posición socioeconómica subalterna que esta población ocupa en el país. Ese lugar de relegamiento se acentúa, de forma acusada, cuando hablamos de mujeres. De tal forma que, como apunta Claudia Mandel (2010), la pieza permite identificar “(...) *las matrices discursivas encargadas de la construcción de un imaginario social, cuyas representaciones visibilizan la disparidad de las relaciones de poder, de género, de raza y de clase*” (2010:4)

Esta disparidad de poder que segrega a los pobladores originarios se asienta, desde la instauración colonial, sobre la violencia, física y epistémica, del dominio sobre el “otro” (Castro Gómez, 2000). Sobre ella, se configura una estructura específica de dominación de base racista que, como sostienen los estudios postcoloniales, se ha mantenido activa a lo largo del tiempo. En ese esquema, las comunidades autóctonas representan tradicionalmente aquellos sectores demográficos más refractarios y remisos a aceptar, con sumisión, la integración en el modelo productivo implantado por las grandes corporaciones internacionales.

La defensa pertinaz de sus peculiares condiciones de vida, organización y creencias, y su resistencia a participar del concepto global de desarrollo convierten a este grupo humano en un objetivo prioritario en las campañas de agresión indiscriminada que tienen lugar durante el proceso bélico. Una circunstancia que ratifican las llamativas coincidencias cartográficas entre aquellas áreas del país en que la autosuficiencia y el desarrollo del cooperativismo indígena tenían mayor consistencia y aquellas

donde la represión y la masacre se materializaron con virulencia más exacerbada (Falla, 1992). Datos, todos ellos, que es fácil recoger de manera directa entre los propios pobladores.

Pero esta obra de Regina Galindo pretende ser algo más que una reivindicación de la memoria negada, ejercicio en sí mismo necesario y pertinente. Más allá de abrir un espacio en el relato histórico para aquellas mujeres que, por su plural condición de víctimas, habían sido expulsadas de él, la artista establece un compromiso activo con el presente. Y así, tal y como recoge la inequívoca afirmación que da título a la pieza, el escándalo que su explicitud suscita deriva no tanto de la atrocidad de los crímenes que nos muestra como de la impunidad que los ampara.

El desafiante testimonio que Regina José genera con la agresiva exposición de su cuerpo desnudo se densifica y sobredimensiona en el subrayado textual que rotula la intervención: *Mientras, ellos siguen libres*. De forma que esa estética de resistencia que atraviesa la obra de esta guatemalteca vuelve a confrontar al público, una vez más, con la realidad más inmediata, con esa historia escrita inevitablemente desde el presente, a la que la artista le pide que rinda cuentas. Un hecho que ella misma se encarga de reseñar:

Los máximos responsables, jefes de gobierno durante los años más sangrientos de la guerra (Ríos Montt y Mejía Vítores) tienen orden de captura por parte de la Audiencia Nacional española, pero gracias a la autoridad guatemalteca han logrado dejar sin efecto la extradición para ser juzgados en el exterior y siguen libres (Meyer, 2007).

Con estas palabras, Regina expresaba su indignación ante la demostrada incapacidad del sistema judicial para responder a las reparaciones exigidas tras el fin del conflicto. Y ello, a pesar de que ya en 1999 la restitución jurídica y moral de las víctimas fue una exigencia de la *Comisión para el Esclarecimiento Histórico* (CEH) auspiciada por la ONU. En su informe "Guatemala: Memoria del Silencio" (CEH, 1999), este comité

internacional atribuye a los altos miembros de la cúpula militar la responsabilidad última de los salvajes abusos cometidos sobre la población de las zonas rurales. La indiscutible evidencia, sin embargo, no fue un obstáculo para que miembros significados del estamento militar continuaran ocupando, en la Guatemala democrática, importantes cargos de responsabilidad dentro de las estructuras de gobierno del estado.

Para comprobarlo, solo hay que revisar la trayectoria de Otto Pérez Molina, antiguo general investido presidente en el año 2012. Tanto él como su ministro de Gobernación, el exteniente coronel Mauricio López, eran conocidos exmilitares vinculados con graves atentados contra los derechos humanos durante la época más cruenta del conflicto armado (García, P., 2005). A ellos, podría sumarse una larga lista de nombres significativos plenamente integrados en los entramados de poder. La persistencia de los antiguos represores en las instancias políticas del nuevo estado evidencia los frágiles ávales de legitimidad sobre los que este se sustenta. Una circunstancia que, en las zonas de poblamiento originario, conlleva la pervivencia cronificada de comportamientos punitivos en los que las mujeres mayas, con la misma impotencia experimentada durante el periodo bélico, ven violentados sus cuerpos como eficaz fórmula de amedrentamiento colectivo.

Los punzantes perfiles de esta realidad solo pueden ser entendidos tomando en consideración el contexto general en que se producen y las circunstancias postbélicas que definen la nueva democracia. Los compromisos recogidos en los *Acuerdos de Paz* son conculcados, en su aplicación más inmediata, por la pobreza persistente de las áreas indígenas. A la vulnerabilidad económica y social de estos grupos poblacionales, se suma la reciente llegada de empresas transnacionales que buscan explotar las riquezas naturales de esos territorios. Un proceso agravado por la sistemática falta de información y consulta, por parte de las instituciones públicas, a las comunidades directamente afectadas por los programas de planificación y desarrollo de recursos.

La beligerante resistencia mantenida por los pueblos de etnia maya o xinca, frente a la penetración de intereses económicos que amenazan sus formas tradicionales de vida, da lugar a constantes fricciones y conflictos. Una situación que, en no pocas ocasiones, se ha saldado con el asesinato de sus líderes/as más significados y cadenas de violaciones colectivas sobre las mujeres. Contra estos brutales atropellos, claman insistentes las comunidades autóctonas, a pesar de que sus denuncias son sistemáticamente desestimadas por los tribunales de justicia y de que los medios de comunicación del país no conceden a los hechos sino un tratamiento tangencial.

*Nueve señores entraron en mi casa y me violaron... eran policías, soldados y miembros de la seguridad privada de la empresa. Me dejaron completamente maltratada y abusada (...). Estamos trastornados por el ataque. No solo yo, sino también la comunidad.*¹⁶⁵

La voz de esta mujer de etnia Q'echi' explicando, en el texto de su demanda, la agresión sexual sufrida por ella y ocho mujeres más, en el desalojo forzado de un poblado, no es tan distinta de las recogidas durante la etapa de guerra. La misma razón patriarcal, sustentada en el control y la capacidad punitiva sobre el cuerpo femenino, reaparece en estas acciones

¹⁶⁵ "Mujeres mayas Q'echi's, víctimas de violaciones, presentan demanda contra la compañía canadiense Hudbay Minerals", *Observatorio de conflictos mineros de América Latina (OMCAL)*. En <https://www.ocmal.org/mujeres-maya-qaegchias-victimas-de-violaciones-presentan-demanda-contra-compania-minera-canadiense/>, 28 marzo de 2011, consultado en marzo de 2014. Más información en www.noalamina.org/mineria/latinoamerica. La situación no ha mejorado en las últimas décadas, tal como reflejan los informes de la *Comisión Interamericana de Derecho Humanos (CIDH)*. Como señala Margaret Macauley, Presidenta y Relatora para los Derechos de las Mujeres de la CIDH, "(las mujeres) por su compromiso, se ven expuestas a actitudes misóginas, a amenazas de agresión sexual, a insultos basados en su género, e incluso, a su muerte. La estigmatización y violencia contra ellas se extiende a sus familias y sus comunidades (...)", en "CIDH expresa alarma por aumento de asesinatos y agresiones contra defensoras y defensores de derechos humanos en Guatemala", *Comisión Interamericana Derechos Humanos (CIDH)*, 31 de octubre de 2018. En <http://www.oas.org/es/cidh/prensa/comunicados/2018/230.asp>. El último informe de la Comisión Internacional contra la Impunidad en Guatemala (CICIG) de agosto de 2019, incide en los mismos hechos. Puede ampliarse en https://www.cicig.org/cicig/informes_cicig/informe-de-labores/informe-final-de-labores/, consultado en abril de 2020.

que ponen en evidencia el nivel de degradación institucional y la misoginia profunda que anida en el sustrato social del país. La voracidad depredadora de las grandes compañías de capital extranjero que imponen su ley en Guatemala, con la aquiescencia complaciente de los poderes públicos, implica para las mujeres indígenas la imposibilidad de quebrar la cadena de violencia iniciada durante la prolongada etapa de enfrentamientos armados.

Llama la atención la coincidencia geográfica existente entre estos nuevos focos de presión sobre las comunidades indígenas y los espacios objeto de campañas represivas durante el periodo bélico.¹⁶⁶ Un solapamiento que, en los patrones de agresión sexual, refleja un *continuum* de violencia que reproduce procedimientos y mecanismos de actuación. La dimensión política de estas agresiones explica su persistencia en la que la brutal objetualización del cuerpo femenino que toda violencia sexual comporta viene acompañada, como la propuesta de Regina José Galindo subraya, por la más obscena impunidad. Una violencia profundamente lastrada, en su país de origen, por el componente étnico y socioeconómico que la corporeidad diferencial de la artista tan claramente escenifica.

4. La recuperación de la memoria colectiva y la revisión de la historia en el centro de la reflexión

En la obra precedente –*Mientras, ellos siguen libres*–, la violencia de género, tan profusamente abordada por la artista, confluye en su planteamiento analítico con el que constituye el otro gran eje temático de esta *performer*: la memoria. La memoria, como ejercicio imprescindible para

¹⁶⁶ En el caso de la demanda presentada en Canadá en el año 2011 por las mujeres del *Lote Ocho* contra *Hudbay Mineral*, empresa concesionaria de las minas de níquel de la zona, descubrimos el mismo territorio (el Estor, entre Izabal y la Alta Verapaz) en que estaba ubicado el destacamento militar de *Sepur Zarco*. Una unidad castrense, célebre por las sentencias dictadas contra dos exmilitares guatemaltecos, acusados de haber utilizado, de forma generalizada, masiva y sistemática, la violencia sexual y la esclavitud sexual y doméstica contra las mujeres como arma de guerra.

construir identidades colectivas autónomas, y la revisión de la historia, como premisa indispensable para explicar el presente y proyectar el futuro. A modo de gozne, *Mientras, ellos siguen libres* nos confronta, en toda su brutal explicitud visual, con la violencia de género más abruptamente física al mismo tiempo que pone ante nuestros ojos esa *memoria del dolor*, ligada a la prolongada contienda, que, reprimida y silenciada por las instancias oficiales, pugna por mantenerse viva para entrar a formar parte del relato colectivo.

La propuesta, más allá de los componentes de género ya analizados, absorbe una gran parte de su potencia discursiva a partir de la acerada intensidad con que la artista subraya el concepto de límite que, de forma efectiva, materializa su propio cuerpo. En este caso, la línea fronteriza es la que implica la pertenencia a una etnia diferencial que acumula en su haber siglos de sojuzgamiento e invisibilización. Hay en la *performance* una evidente reivindicación de la identidad cultural sometida, pero además lo que está en juego es el cuestionamiento de aquellas fronteras que solo un acto de transgresión puede derribar. Esa divisoria trazada en torno a la población maya adquiere renovado espesor por la negación persistente y el silencio cómplice que la sociedad guatemalteca ha permitido tejer en torno a las barbaries cometidas.

Como señalaba, a finales del siglo XX, una voz autorizada, la reivindicación de la memoria y el reclamo de una historia escrita desde ópticas alternativas se convierte, para la población “otra” de América Latina, en una cuestión prioritaria de la que pende su propia supervivencia:

Nosotros los habitantes primeros de estas tierras, los indígenas fuimos quedando olvidados en un rincón, y el resto empezó a hacerse grande y fuerte, y nosotros solo teníamos nuestra historia para defendernos, y a ella nos aferramos para no morirnos (...) porque morir no duele, lo que duele es el olvido
(Subcomandante Marcos, 1995:156)

Y en esta batalla contra el olvido, que provoca dolor y muerte, el cuerpo de Regina José Galindo trasciende su condición estrictamente biológica para

conformar una propuesta en que lo físico, lo simbólico y lo vivencial se superponen.

Al recurrir a la insoslayable contundencia de su anatomía indígena como soporte de su discurso, Regina José invierte la correlación de fuerzas preexistente y reivindica, con su presencia, los cuerpos de las mujeres indígenas, torturadas y vejadas. *Mientras, ellos siguen libres* se convierte así en un alegato frente a un poder que no solo pretende arrebatarnos, a ellas y a su pueblo, el derecho a la existencia, sino también el derecho a haber existido. Su literal proposición remeda, sin necesidad de metáforas, la teatralizada puesta en escena con que los militares guatemaltecos aterrorizaban a las comunidades autóctonas y subvierte, en ese ejercicio, el campo de relación de fuerzas que, entre agredidos y agresores, ellos habían trazado previamente con el poder incontestable de sus armas.

A partir de una construcción narrativa que nos sitúa directamente frente al horror, Galindo rescata del olvido las atrocidades acalladas y confiere a sus protagonistas la posibilidad de reconstruir el hilo explicativo de una historia plagada de intencionados desgarrones. Su exploración creativa reabre las heridas no selladas, las brechas de una temporalidad que requiere ser removida en sus capas superpuestas por una memoria activa y disconforme. En esta indagación, sobre el qué y el cómo se recuerda, y el dónde y el cómo se materializa la memoria, la práctica artística de Regina José no es ajena a las corrientes creativas y de pensamiento más contemporáneas. Aquellas que han convertido el término, y sus múltiples derivaciones, en uno de los polos de reflexión más frecuentados y fértiles de las últimas décadas.

Como señala Andreas Huyssen (2002) en sus análisis sobre la contemporaneidad, el surgimiento de la memoria como una preocupación central de la cultura y la política de las sociedades occidentales ha pasado a ser uno de los fenómenos recientes más sorprendentes. Y ello, especialmente, si evaluamos su desarrollo en relación con la marcada omnipresencia del presente en la percepción colectiva, una circunstancia que la enfática instantaneidad y simultaneidad de los flujos de información parecen

corroborar. Tal como sugieren los distintos autores que se han ocupado de la temática, el cambio de siglo, marcado por las transformaciones derivadas del proceso globalizador, ha comportado una ruptura con la tradición y la capacidad de transmitirla que el intenso consumo de referencias del pasado (memoriales, conmemoraciones...) no alcanza a restaurar.

Instalados en ese *presente perpetuo* de que habla Marc Augé (1995: 44 *et ss.*), asistimos en nuestras sociedades a una compulsiva urgencia por trazar vínculos coherentes entre un presente deshistorizado y un pasado que parece ser, solamente, objeto de acumulación. Probablemente, como también indica el propio Augé, el temor ante la pérdida del tiempo pretérito, que poco tiene que ver con el acopio de restos, no es sino un síntoma del miedo al futuro, o a su pérdida, como potencia simbólica. La aparente imposibilidad de adquirir memoria, la dificultad de hacerla nuestra, de relacionarnos con ella de manera que permita conferirle un sentido, nos obliga permanentemente a realizar una apropiación reflexiva de su legado, es decir, exige un ejercicio de consciencia para tratar de salvar e interpretar sus huellas que, al igual que los nexos sociales, no se heredan mecánicamente, sino que han de ser creados.

En esta generación autoconsciente de la propia memoria, ha jugado un papel determinante la producción de las memorias colectivas de las nuevas subjetividades políticas. Ellas han dejado patente que los sucesos acaecidos pueden ser interpretados de “otra” manera a aquella en la que habían sido transmitidos. Esa fue la circunstancia protagonizada por las corrientes feministas durante el siglo XX, empeñadas en recobrar la historia de las mujeres para ampliar el espacio público con la visibilidad de sus acciones, o la promovida por los colectivos identitarios periféricos que pugnan por descolonizar el pasado y plantear una relectura de su acervo histórico. En ambos casos, en absoluto excluyentes y de los que la obra de esta artista se alimenta, se busca no solo corregir injusticias seculares, sino también y sobre todo protagonizar y habitar, libre y conscientemente, el ahora en el que se vive.

Y si la ruptura con la tradición explícita simultáneamente la dificultad de conservar e innovar, “*el deseo de adquirir memoria*”, como afirma coherentemente Fina Birulés, “*expresa la voluntad de añadir algo propio al mundo, de dotarle de sentido*” (2001:167). Sin una forma de relacionarse con un pasado autoasumido, la realidad pierde consistencia y se torna opaca e ininteligible. Porque la memoria que, como argumentó Maurice Halbwachs (2004),¹⁶⁷ es siempre memoria compartida ha de hablarnos, en último término, de la posibilidad de experimentar el tiempo que habitamos y su heterogeneidad con otros tiempos gramaticales que permitan conjugar articuladamente su deriva. En esa medida, el presente adquiere dimensión humana cuando se conjuga con el pasado y es capaz de proyectarse hacia el futuro o, dicho de otro modo, cuando se enhebra de manera narrativa.

Desde estas premisas, la memoria se convierte en una estructura básica que organiza y da cuerpo a lo vivido. Una memoria entendida no como la secuencia reconstruida de un pasado artificialmente lineal, sino como un núcleo de temporalidades entrecruzadas por ritmos a veces disímiles y contradictorios. Pero no podemos pasar por alto que la memoria está culturalmente organizada por la mirada selectiva de aquellos que poseen poder para definir lo acaecido y que, en esa definición, está inscrita la antes insospechada posibilidad de su radical supresión. Una circunstancia que Todorov (2000) atribuye al sempiterno celo represivo de los regímenes totalitarios contemporáneos, pero sobre la que también nos alerta en relación a las liberales sociedades democráticas. En ellas, la amenaza no proviene de la supresión informativa, sino de su sobresaturación que conduce, inevitablemente, al mismo destino: *el reino de la barbarie*.

¹⁶⁷ Corresponde a Maurice Halbwachs la atribución de la memoria a una entidad colectiva que él llama grupo o sociedad. El concepto, que aparece referido a la memoria personal en su primera publicación sobre el tema, *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925), se desliga radicalmente de ella en su obra posterior, *La mémoire collective* (1950). En este texto, prescinde definitivamente de los recuerdos individuales en la construcción de la memoria, llegando a afirmar, taxativamente, que *uno no recuerda nunca solo*: “*Para obtener un recuerdo no basta con reconstruir pieza a pieza la imagen de un hecho pasado. Esa imagen ha de reconstruirse a partir de datos y nociones comunes que se encuentran en nuestra mente al igual que en la de los demás (...)*” en HALBWACHS, Maurice, *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, p. 34.

Separados de nuestras tradiciones, embrutecidos por las exigencias de una sociedad de ocio y desprovistas de curiosidad espiritual, así como de familiaridad con las grandes obras del pasado, estaríamos condenados a festejar alegremente el olvido y a contentarnos con los vanos placeres del instante (...) Con menor brutalidad, pero más eficacia, en vez de fortalecerse nuestra resistencia, seríamos meros agentes que contribuyen a acrecentar el olvido. (Todorov, 2000:14)

Esta memoria, que enlaza el pasado con el presente y confiere conciencia de duración, está, por supuesto, atravesada por el olvido. No se trata de restablecer íntegramente lo acaecido, algo evidentemente no solo imposible sino indeseable, sino de garantizar que nadie se arrogue el derecho de controlar la selección de los elementos que deben ser conservados. E, irremediabilmente, en las sociedades latinoamericanas, barrenadas durante las últimas décadas del siglo XX por una generalizada conculcación de los derechos humanos, resistir ante la instauración de la desmemoria implica mantener el recuerdo de la historia abierto a una incesante pugna de lecturas y sentidos. Un posicionamiento que obliga a contemplar el pasado como el producto palimpséstico de una temporalidad no concluida.

Esta perspectiva conlleva exigir la posibilidad de alterar los relatos contruidos desde el consenso oficial por las actuales democracias, para reconstruir las fallas de sentido que permanecen ignoradas y colmar las calculadas omisiones sobre las que los nuevos poderes políticos pretenden afianzarse. Supone, en definitiva, asumir la responsabilidad de una *memoria-sujeto* (Richard, 2007), capaz de formular enlaces productivos entre pasado y presente, “*para hacer estallar el tiempo-ahora (Benjamin) que se ve retenido y comprimido en las partículas históricas de muchos recuerdos discrepantes que silenciaron las memorias oficiales*” (Richard, 2007:128). En este empeño, profundiza una parte significativa de la producción de Regina Galindo que, evidenciando su pertenencia a una sociedad hondamente marcada por

acontecimientos colectivos traumáticos, intenta mantener viva la conciencia del pasado con las herramientas de su práctica artística.

En su investigación creativa, como ella misma corrobora en sus entrevistas, el intento de preservar el tiempo pretérito no busca sino tornarlo útil. Su obra habla del pasado porque, como demuestra la presencia de genocidas en la organización del nuevo sistema político guatemalteco, el pasado todavía es presente. Con esa intencionalidad, se aproxima a las vivencias personales de aquellos que han sufrido violencia y recoge directamente sus testimonios para transformarlos, posteriormente, en creaciones artísticas en las que compromete su propio cuerpo. En ese deseo de recobrar la memoria como medio de resistencia a la muerte y a la pérdida de identidad, la obra de Regina José confluente con la realizada por la artista colombiana Doris Salcedo, con quien comparte el mismo esfuerzo por combatir la amnesia que ampara la injusticia y la arbitrariedad.

A pesar de las notables diferencias que fácilmente se pueden registrar en sus respectivos lenguajes, ambas hunden las raíces de su producción en la insistente exploración de la memoria colectiva de sus países de origen, aquella que no ha sido escrita. Y ello, no solo para ayudar a resucitar el pasado que ha quedado sin nombrar, sino también para, al representarlo, obligarnos a asumir las responsabilidades que de él se desprende. De forma similar, descubrimos en ambas un intento equiparable por suturar las discontinuidades y cortes de sentido de que las historias de los oprimidos aparecen tradicionalmente plagadas. Comparten, asimismo, un esfuerzo parejo por suprimir sus tachaduras y dar relevancia a cada una de las singularidades que componen la acumulativa, e impune, historia de políticas represivas que envuelven sus lugares de procedencia.

Dramatizar los testimonios de las víctimas, como hace la artista guatemalteca, o materializarlos en las semantizadas piezas de una instalación, como plantea la escultora colombiana, no son sino distintas formulaciones de un mismo deseo de contrarrestar el silencio y las oquedades del discurso oficial frente a los horrores de la violencia. En el doble acto de

rememorar e interpretar que ambas realizan, constatamos una firme voluntad de proponer nuevos parámetros para la construcción histórica y un decidido afán por erigir nuevos relatos colectivos. Descubrimos, también, la tenaz determinación de que los testimonios de vida de quienes habitualmente permanecen en los márgenes (mujeres, indígenas, desposeídos...) pasen a ocupar lugares nuevos, corrigiendo, mediante un consciente desenfoque, la compacidad interesada con que suele trazarse la narración de la historia

La sensibilidad creativa hacia estas temáticas no es, sin duda, privativa de estas dos creadoras latinoamericanas. El interés por la política de la memoria y la relación que la historia establece con esta última, nutre, aunque sin una centralidad tan acusada, la producción artística y la reflexión teórica de muchas otras figuras destacadas del panorama internacional y, especialmente, de su continente de origen. Como señala Huysen (2002), este espacio geocultural se suma, al final del siglo XX, a la pulsión memorialista que, alrededor de los años ochenta, se suscita en Europa y Estados Unidos a raíz de los debates sobre el *Holocausto* que tienen lugar en esas fechas. A partir de esos eventos, de intensa carga política y amplia cobertura mediática, la memoria se transforma, como reitera el crítico alemán, en uno de los significantes claves dentro del paisaje reflexivo de final del siglo XX.

Su intensa presencia en distintos foros de discusión y acción creativa, que el autor contrasta con la tendencia a privilegiar el futuro característica de la modernidad, implica un vuelco hacia el pasado que, desbordando su inicial punto de arranque, expande muy pronto sus derivas analíticas y proyecta sus consideraciones sobre otras catástrofes humanitarias más próximas. Convertido en metáfora universal, el *Holocausto* pierde rápidamente su especificidad histórica y se convierte en plataforma para la lectura globalizada de otras historias traumáticas y su memoria. Desde esta nueva categorización se abordan los genocidios de Ruanda, Kosovo y Bosnia o se revisa el pasado de algunas de las recién inauguradas democracias latinoamericanas, donde las prácticas memorialistas adquieren un acento claramente político.

En sus artículos, el pensador germano se detiene especialmente sobre los casos de Chile y Argentina. En estos países, la invocación del pasado deriva de forma directa de la urgencia que imprime al ejercicio de interpretación social la pretensión de los nuevos poderes por cerrar el largo y dramático capítulo del terrorismo de Estado vivido durante las dictaduras. Un impulso que busca acrecentar aquellos

(...) intentos recientes en Argentina y en Chile de crear esferas públicas para la memoria real que contrarresten la política de los regímenes postdictatoriales, que persiguen el olvido a través tanto de la reconciliación y de las amnistías oficiales como del silencio represivo. (Huysen, 2002:20)

Desde su especificidad histórica, en Guatemala el silencio cómplice sobre la barbarie a la que este teórico alemán alude adquiere tintes especialmente densos y opacos. Las características del conflicto, focalizado en sus consecuencias más extremas sobre la población indígena, favorecieron, sin duda, el círculo de invisibilidad que, durante décadas, trazó en torno suyo la comunidad internacional. Y, probablemente también, fue un elemento que acabó determinando las fórmulas implementadas, tras la firma de los *Acuerdos de Paz*, para hacer frente a la difícil cuestión de la reconstrucción de la memoria y la reparación de las víctimas. Un capítulo que la sociedad guatemalteca no ha sabido clausurar y que cuestiona, con su presencia latente, la legitimidad de la precaria democracia que sucede al enfrentamiento armado.

En el tramo de resolución final de esta contienda y como resultado del acuerdo ratificado en Oslo, en 1994, entre el gobierno y la guerrilla se constituye, tres años después, la CEH. Creado durante el gobierno de Alvaro Arzú, este comité reparador consigue elaborar, a pesar de las múltiples resistencias y trabas que le fueron interpuestas, un amplio informe, prolijo en la recolección de testimonios directos, que es conocido como "*Guatemala: Memoria del Silencio*". El documento, hecho público en 1999, aglutina, en los doce tomos de que está compuesto, un extenso conjunto de narrativas sobre

el pasado violento del país. A través de los numerosos relatos recopilados, se materializan por primera vez núcleos de denuncia específicos nunca hasta ese momento registrados desde instancias oficiales.

La recuperación del pasado traumático guatemalteco que este informe pretende articular no se limita a registrar los derechos vulnerados, sino que intenta, simultáneamente, llevar a cabo una historización de las causas y orígenes de la interminable confrontación militar. Un empeño que establece una diferencia entre esta Comisión y aquellas otras, de similares características, que fueron surgiendo en el contexto latinoamericano al compás de la instauración de los nuevos regímenes democráticos. Siguiendo a Todorov (2000), podríamos afirmar que en el texto se conjugan solidariamente lo que este autor califica como relatos “literales” y relatos “ejemplares”, es decir, encontramos en él tanto la recuperación de testimonios individuales, que permiten detallar y revelar públicamente la tragedia ocurrida, como una voluntad de generalización y universalización del trauma para ubicarlo en el registro de una memoria pública y ciudadana.

Así, a la narrativa concreta de los hechos que muestran las atrocidades cometidas -un recuento que confiere especial relevancia a las numerosas masacres sufridas por el pueblo maya- se agrega el deseo de trascender la singularidad de las vivencias individuales para otorgarles carácter de ejemplaridad. Queda patente que el objetivo último que informa su redacción, según reconoce explícitamente el propio documento, no es sino crear “*conciencia nacional*”, a fin de no reproducir los mismos errores. Pero, a pesar de su explícita intención restauradora, la documentación generada por esta *Comisión de la Verdad* excluye, intencionadamente, cualquier alusión a la identidad concreta de los perpetradores de las injusticias y atropellos recabados (CEH, 1999).

Consecuentemente, el discurso de derechos humanos y la declarada apuesta por un ideario de reconciliación nacional, que orientan la *Comisión Investigadora*, se agostan en su praxis más inmediata. La loable voluntad de dar voz a los relatos de las víctimas y, simultáneamente, analizar las causas

estructurales de sus padecimientos adolece de un impulso equiparable tanto en lo relativo al establecimiento de las consecuencias jurídicas derivadas de las denuncias recogidas como a la direccionalidad política necesaria para garantizar la coherencia y efectividad práctica de las conclusiones presentadas. Seguramente, en su desarrollo pesó en exceso la instrumentalización del pasado en función de las lógicas gubernamentales del momento y la inminente firma de los *Acuerdos de Paz*, a la que ambas partes no acudían con la misma capacidad negociadora (Pastor, 2013).

Previamente a la confección del texto institucional, otras instancias ciudadanas habían puesto en marcha proyectos alternativos que buscaban dar respuesta a las múltiples denuncias y demandas de justicia. Entre ellas, habría que destacar, por la calidad y cantidad de sus aportaciones, el *Proyecto Interdiocesano de Recuperación de la Memoria Histórica* (REMHI, 1998). Pero, al igual que el informe gubernamental, el confeccionado por el arzobispado omite en sus narrativas explicativas, más allá de generalizaciones indeterminadas, incriminaciones precisas sobre los ejecutores de las atrocidades que se relatan. Afirmar que el estamento militar en su conjunto participó de las masacres y es, por tanto, culpable de ellas, independientemente de que se haga mención expresa de que la responsabilidad última corresponde a los altos mandos, equivale a decir que nadie lo es.

Esta circunstancia explica que ninguno de los gobiernos electos posteriores a la firma definitiva de la paz, en 1996, haya contado con verdaderos planes programáticos ni para asegurar el cumplimiento de los acuerdos de pacificación ni para aplicar, de forma estricta, las recomendaciones de estos informes, con los consiguientes costos sociales para el país que de ello se desprenden. La continuidad del racismo y la exclusión social de los indígenas son, sin duda, la consecuencia más inmediata de esta situación. Pero, a ella, habría que agregar la enorme debilidad legal del *Programa Nacional de Reparación de las Víctimas*, especialmente en los procesos de restitución colectiva, y una significativa

ausencia de espacios de debate público y deliberativo amplios que favorezcan la vuelta a una normalidad plenamente democrática.

a) Deshenebrando los hilos de la historia

Formando parte de un proyecto interdisciplinar -*Ocote-Miradas Encendidas*-, promovido por el *Centro Hemisférico de Performance y Política* de San Cristóbal de la Casas, en Chiapas, Regina José Galindo presenta, en septiembre de 2012, una acción pública que titula **Hilo de tiempo** (2012).¹⁶⁸ La *performance*, planteada por la artista en la plaza central de esa misma ciudad, genera un dispositivo colectivo que busca incidir, una vez más, en la exigencia inexcusable para las sociedades latinoamericanas de enfrentar, de forma directa, los acontecimientos que jalonan y definen su proceso histórico. La propuesta, acorde con el tipo de actividades auspiciadas por este espacio cultural de carácter multinacional, explora, desde una perspectiva de crítica social y denuncia política, la interrelación existente entre violencia, muerte y memoria desde su más estricta referencialidad local.

En la escenificación pública, el cuerpo desnudo de la artista, introducido en una bolsa de lana negra que lo oculta por completo, es depositado frente al templo que preside la *Plaza de la Paz*, uno de los ejes de la ciudad más intensamente transitados. Las primeras reacciones de los viandantes ante el extraño embalaje no van más allá de una curiosidad distanciada que no arriesga sino furtivas miradas de soslayo, pero pronto la pasividad inicial se torna participación activa. Y en el momento en que alguien se atreve a tirar del cabo de hilo suelto que, ostensiblemente, pende de uno de los extremos del indefinido bulto los transeúntes comienzan a detener su marcha y, desde una prudente distancia, observan como los pies desnudos de un ser humano inerte comienzan a emerger del opaco envoltorio.

¹⁶⁸ Fotos 53, 54, pp. 402 y 405. Disponibles en <http://www.prometeogallery.com/en/opera/hilo-de-tiempo-2012> y en <https://centrohemisferico.wordpress.com/2012/08/31/regina-jose-galindo/>



Figura 45. Foto 53. REGINA JOSÉ GALINDO. Hilo de Tiempo. 2012. Fotografía: María Jiménez, Lidia Reich y Cecilia Monroy

A partir de aquí, muy diferentes manos van desmadejando el tejido del sudario y, mientras los deshilachados ovillos se desperdigan alrededor de lo que ya se define claramente como un cuerpo femenino, se va trazando en torno suyo un denso y silencioso círculo de observadores que asisten expectantes al desmenuzamiento de la mortaja. Tal como permiten apreciar las imágenes que registran el evento, los rasgos identitarios de la población indígena están inscritos en la mayor parte de los rostros de quienes contemplan la acción, un factor en absoluto indiferente. Hay que recordar que, como ya indicara Diana Taylor (2000), las imágenes artísticas adquieren sentido en el contexto cultural y discursivo de cuyo “archivo colectivo” extraen su formulación. Como ella señala, *“La performance se apoya siempre en un contexto específico para su significado y funciona como un sistema histórica y culturalmente codificado”* (Taylor, 2000:34).

Ese código visual y vivencial al que apela la artista, fácilmente legible en muy distintos entornos dentro del área mesoamericana, adquiere un relieve afiladamente arizado en esta población del corazón de Chiapas. La región, colindante con la frontera de Guatemala en su extremo más occidental, se convierte, durante las violentas campañas represivas de los años ochenta, en el refugio natural para miles de desplazados guatemaltecos

de etnia maya. La línea divisoria que determina la frontera política entre México y su nación vecina, tan fácil de trazar sobre el mapa, pierde, sin embargo, toda consistencia en la cartografía humana. En ella, ambas circunscripciones, Chiapas y Quiché, comparten una cultura y una historia común en la que, lamentablemente, también la muerte y la violencia, se cuentan entre sus hilos de vinculación más intensos y dramáticos

En una de las mesas de debate, celebradas en relación con el proyecto, la propia Galindo justifica argumentativamente su obra como un intento de

Crea(r) una imagen que remite a las decenas de cuerpos asesinados que aparecen día con día en ciudades violentas, en países como Guatemala o México. Cuerpos anónimos que aguardan a ser localizados, reconocidos, dignificados (Centro Hemisférico de Performance y Política, 2012).

Y, sin duda, la *performance* responde al inagotable afán de la artista por generar “*obras que abren la posibilidad de diálogo y sirven como armas para romper silencios*” (Centro Hemisférico de Performance y Política, 2012), herramientas, en último término, con que conculcar el miedo y la inacción frente a la violencia que lastra estos países. Pero, más allá de esos factores comunes, es inevitable no considerar también la circunstancialidad espacio-temporal concreta y los detalles específicos que envuelven la planificación y le confieren un singular espesor.

En el lenguaje de la sugerencia metafórica que le es propio, Regina José juega en esta ocasión a entrelazar las dos coordenadas primordiales que determinan el trazado histórico: el vector del tiempo, evocado en la propia denominación de la propuesta, que trama y secuencia los acontecimientos vividos, y la referencia espacial, que ubica y concretiza el devenir temporal recorrido por un grupo humano. Un trazado que, en aquellas sociedades marcadas por el trauma que generan los procesos de violencia colectiva, se construye desde la inevitable tensión existente entre lo vivenciado y lo

narrado, entre la voluntad de recordar y el deseo de olvidar, entre el texto escrito y el silencio provocado por el miedo.

En esa dialéctica planteada entre la memoria y la historia, se accede a la comprensión del presente a través del conocimiento del pasado y a la comprensión del pasado por medio del conocimiento del presente. Gracias a ella, entra en escena la categoría del “testimonio”, entendido como huella de lo vivido en la realidad más inmediata. El documento testimonial añade a los rasgos escriturales, que puede compartir con el relato, elementos específicos ligados a la estructura de intercambio que necesariamente implica -aquella que se establece entre quien lo da y quien lo recibe-. Esta estructura dialogal posee una evidente dimensión fiduciaria en cuanto que apela a nuestra capacidad para dar crédito a aquello que nos es desvelado.

Paul Ricoeur (2003), en su omnicomprensiva revisión sobre los conceptos de “memoria” e “historia”, incide en la relevancia del testimonio que, sin embargo,

(...) en las atrocidades masivas del siglo XX, se resiste no solo a la explicación y a la representación, sino incluso a la reservación archivística, hasta el punto de mantenerse deliberadamente al margen de la historiografía y de proyectar una duda sobre su intención veritativa (2003:211).

Algo de la naturaleza del testimonio posee esta pieza de Regina José. En ella, precipitan toda una cadena de referencias semánticas en cuyo trenzado intervienen no solo la circunstancialidad del entorno más próximo en que se genera el proyecto, sino también la del grupo humano de pertenencia en el que la artista se inscribe, en su doble condición de maya y mujer. La imagen generada por la *performance*, con ese cuerpo femenino inerme envuelto en una enlutada arpillera y arrojado en medio de la plaza pública, se erige en testimonio silencioso, pero difícilmente ignorable, de aquella realidad social, histórica y política que no recogen los catálogos promocionales de la ciudad de Chiapas, uno de los enclaves de atracción turística más representativos del país.

En una primera aproximación, la construcción nos habla, como nos indicaba la propia Regina, de las decenas de cuerpos que engrosan los asesinatos sin resolver de las violentas ciudades de México y Guatemala. Cuerpos anónimos sobre cuya muerte es difícil encontrar respuestas, frecuentemente porque las preguntas de las que habían de dar cuenta ni siquiera han sido formuladas.

La alta prevalencia y la marginalidad social en que generalmente aparecen ubicadas estas víctimas las sitúa en ese territorio estéril devorado con avidez por la crónica negra de los rotativos, pero desechado con indiferencia por la acción indagatoria de la Justicia. Por el contrario, el testimonio corpóreo materializado por la *performer* evidencia, a medida que el entramado de lana es desovillado por los asistentes, una concreción física que determina con adjetivaciones más precisas las consideraciones precedentes.



Figura 46. Foto 54. REGINA JOSÉ GALINDO. Hilo de Tiempo. 2012. Fotografía: María Jiménez, Lidia Reich y Cecilia Monroy.

El cuerpo abandonado sobre las losas del empedrado urbano es un cuerpo femenino, cincelado, además, con los rasgos fisionómicos de la

población indígena, los mismos que ostentan la mayor parte de quienes, cautelosos y atentos, asisten al desarrollo de la acción. Ambos elementos espesan, inevitablemente, la cadena de significados que se despliegan ante el espectador. Hay que recordar que el feminicidio en México, como ocurre en Guatemala, alcanza cotas inauditas, siendo el estado de Chiapas, junto a Chihuahua y México D.F., una de las áreas que más contribuye a incrementar las cifras de los abultados datos estadísticos.

La cuestión resulta especialmente sensible en la fecha de realización de la *performance*, un año en el que numerosas organizaciones feministas y de defensa de los derechos humanos reclaman la atención de la ONU sobre la grave situación de la violencia contra las mujeres en México.¹⁶⁹ El 20 de agosto de 2012, la *Procuraduría General de Justicia* del Estado de Chiapas publica el protocolo de actuación en la investigación de este tipo de delitos, tipificados legalmente ese mismo año. La intensa presión ejercida desde la sociedad civil juega un papel fundamental en la implementación de estas medidas que no obtienen, sin embargo, una incidencia equiparable sobre la realidad concreta. Como registran los estudios realizados (Luna y Fragoso, 2018), en muy pocas ocasiones, los crímenes son adecuadamente identificados y, menos aún, esclarecidos.

Hay que tener presente que, en esta circunscripción estatal, el temor a los posibles efectos económicos negativos que el reconocimiento de la problemática puede provocar es uno de los motivos que explica la resistencia

¹⁶⁹ Estas organizaciones no gubernamentales, en julio de 2012, presentan 20 informes ante el Comité de la *Convención para Eliminación de todas las Formas de Discriminación contra la Mujer* (CEDAW). En estos “informes sombra”, no reconocidos de forma explícita, pero habituales en el funcionamiento del organismo internacional, aportaron análisis detallados sobre una situación que se evidenciaba alarmante y que, no ha dejado de serlo. Resulta muy ilustrativo el *Informe de Sociedad Civil desde una perspectiva de género con motivo del segundo Examen Periódico Universal del Estado Mexicano*. En http://132.247.1.49/mujeres3/CEDAW2/docs/DctosSocCiv/5_CDDandCMDPDH_forthesession_Mexico_CEDAW, 4 marzo de 2013, consultado en mayo de 2014. Para calibrar el contenido y orientación de estos informes, se puede revisar <https://observatoriofeminicidio.files.wordpress.com/2018/05/estudio-de-feminicidio-en-mc3a9xico-2012-1013.pdf>, http://132.247.1.49/mujeres3/CEDAW2/docs/DctosSocCiv/6_CDMCH_COLEM_for_the_session_en.pdf, consultados en diciembre de 2014.

de las autoridades locales para asumir la gravedad de la situación. Reticentes a empañar la capacidad de reclamo turístico de las antiguas metrópolis coloniales, los poderes públicos optan por el silencio y la opacidad frente a una cuestión cuya incidencia golpea, de forma sustancial, a un colectivo marginal en la estructura socioeconómica del país. Y aunque la violencia de género no conoce de pertenencias raciales resulta especialmente invisible cuando no son mujeres blancas el objetivo sobre el que se proyectan las agresiones.

Hay que subrayar que en el estado de Chiapas se concentra una buena parte de la población originaria del país. Más de un millón de sus habitantes son indígenas, pertenecientes a diferentes grupos de etnia maya. Esta condición contribuye, sin duda, a explicar los desfavorables indicadores de desarrollo que arroja la región, y ello pese a la importancia económica de la actividad petrolera de la zona norte del estado. Al igual que ocurre entre la población autóctona guatemalteca, índices tan significativos como las cifras de mortalidad infantil sitúan este enclave geográfico entre las zonas de mayor pobreza dentro de la república mejicana (Villafuerte, 2015).

Y si, como afirman los informes locales, entre los indígenas la marginación es una evidencia notoria, dicha condición se ve agudizada cuando el foco se proyecta sobre los componentes femeninos de este conjunto poblacional, una circunstancia que multiplica los factores de segregación, ya que la discriminación es triple: por ser mujer, por ser pobre y por ser indígena. Este relegamiento, que acentúa sensiblemente la vulnerabilidad del colectivo, dificulta, en la misma medida, su capacidad para reclamar justicia frente a la violencia. Como consecuencia, las agresiones sufridas por estas mujeres mayas, con demasiada frecuencia, permanecen doblemente impunes e ignoradas tal como la propuesta de Regina José trata de evidenciar.

En este punto, el proyecto se relaciona con el intenso movimiento de protesta que, pocos meses antes de la celebración del evento, surge en la ciudad como respuesta a la brutal agresión sufrida por una joven estudiante

de bachillerato. La tortura y muerte de Itzel,¹⁷⁰ joven indígena asesinada en el año 2012, es el detonante que articula en San Cristóbal de las Casas una corriente de activismo reivindicativo que, tras declarar al núcleo urbano “*ciudad colonial, insegura e impune*”, viene realizando periódicas convocatorias públicas de denuncia.

El repudio del olvido y el silencio y la reivindicación insistente de la memoria reaparecen, una y otra vez, en las proclamas bajo las que la ciudadanía es convocada por estas activistas que después de año y medio de acciones callejeras, con un fuerte componente creativo, aún mantenían su presencia beligerante en la ciudad. Colectivos de sólida raíz étnica, como *Fortaleza de la Mujer Maya* (FOMMA), figuran entre las agrupaciones participantes entre las que, asimismo, encontramos al socialmente involucrado *Centro Hemisférico* local.¹⁷¹

Para sortear la invisibilización y eludir el olvido construye también Regina José su *performance Hilo de tiempo* en la que nos invita, al igual que a los espectadores de la obra, a recoger esa hebra suelta que nos permitirá, si disponemos de suficiente decisión para ello, contemplar el lado más áspero y oculto de la realidad. Pero igualmente, como el propio título de la pieza

¹⁷⁰ El cuerpo de Itzel Yaneth Méndez Pérez, estudiante de etnia maya de 17 años, fue encontrado el 14 de abril de 2012 en Barrios Sonora de San Cristóbal, mostrando claras evidencias de haber sido golpeada, violada y acuchillada antes de morir. Su muerte se convirtió en Chiapas en un auténtico símbolo que generó un movimiento sostenido de protestas populares. Estas movilizaciones, convocadas desde los colectivos de *Arte y Acción*, se fueron repitiendo desde entonces cada tres meses, intentando, en palabras de las organizadoras, “*crear comunidad alrededor del arte y la cultura*”. En <https://arteaccionchiapasmexico.wordpress.com/2012/05/14/justicia-para-itzel/>, consultado en febrero de 2014.

¹⁷¹ El *Centro Hemisférico* de San Cristóbal de las Casas es una sede satélite del *Instituto Hemisférico de Performance y Política*, consorcio multilingüe e interdisciplinario que trabaja en colaboración con instituciones, artistas, académicos y activistas de América Latina. Su directora, Doris Difarnecio, escribe y dirige obras en FOMMA, colectivo teatral de mujeres mayas que, según sus propias declaraciones, hacen del teatro una herramienta para “*crear comunidad*”. Para ampliar información, <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidvl-profiles/itemlist/category/69-fomma>, consultado en febrero de 2014. El *Instituto Hemisférico de Performance y Política* surge en 1998 a partir de la colaboración entre Diana Taylor (Universidad de New York), Zeca Ligiéro (Universidade Federale o Rio de Janeiro, Brasil), Javier Serna (Universidad Autónoma de Nuevo León, México) y Luis Periano (Universidad Católica del Perú). Desde 2007, su sede administrativa radica en New York.

parece sugerir, la proposición incluye una exhortación implícita a sumergirse en el torrente profundo de la temporalidad y buscar allí las razones remotas que subyacen en las estructuras y comportamientos sociales con que el presente resulta dibujado.

Como explica la propia autora, en una de las entrevistas previas a la realización, para su intervención se planteó utilizar un cobertor de lana negra expresamente tejido con un solo hilo. De forma que el público se viera obligado a “(...) *ir jalando el hilo, hay que ir deshilando la bolsa poco a poco hasta deshacerla por completo (...)*” (Schimdt, 2012:8). Según sus propias palabras, subyacían en su mente dos imágenes: las bolsas mortuorias que durante más de tres décadas acogieron a los numerosos muertos de la guerra civil en Guatemala y la impronta visual de los encapuchados de Chiapas, protagonistas de la mayor revuelta indígena de la contemporaneidad. Dos referentes en los que confluyen, en similar medida, muerte y sufrimiento, resistencia y reivindicación. Todos ellos ingredientes habituales en aquellas sociedades donde para existir, ante la falta de justicia, resulta imprescindible mantener vivo el recuerdo.

Una de las composiciones en las que, de forma más explícita, se expresa esa estrecha y constante vinculación que la vida establece con la muerte en la sociedad guatemalteca es **Joroba** (2010). La *videoperformance*, de apenas tres minutos y cuatro segundos de duración, es una pieza que la artista proyecta para la exposición organizada por la *Rollo Art Contemporary* en la que fue, entre 2010 y 2011, su primera muestra individual en la ciudad de Londres. En esta obra, podemos apreciar como un hombre, que carga sobre su espalda un voluminoso y pesado ataúd, recorre las calles de un poblado guatemalteco ante la indiferencia general. El siniestro bulto, que amarrado a la frente reposa sobre su cuerpo, dificulta y entorpece una marcha que se hace lenta y difícil. La metáfora visual, de singular transparencia, nos habla, no cabe duda, de la inherente fragilidad de la vida humana en este país centroamericano.

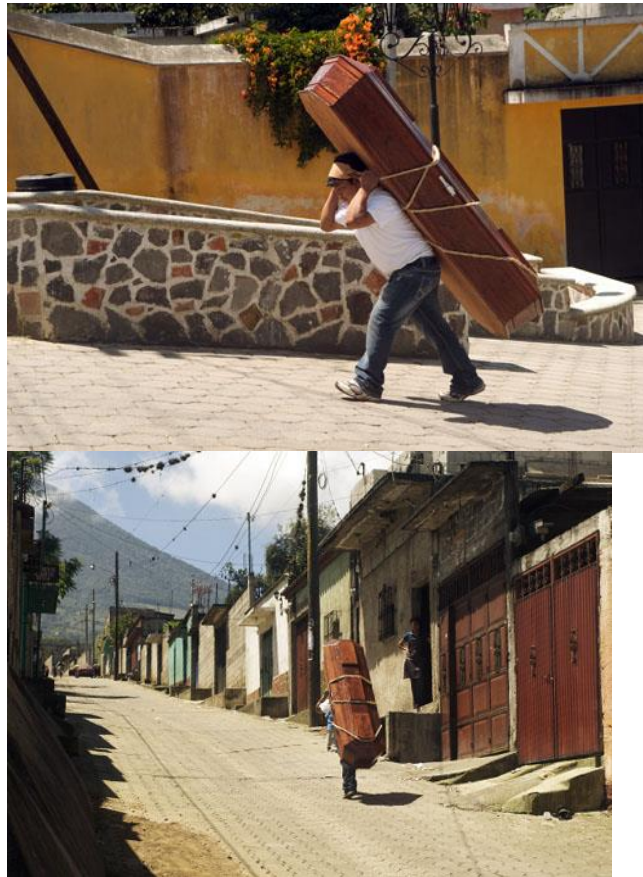


Figura 47. Fotos 55 y 56. REGINA JOSÉ GALINDO. *Joroba*. 2010. Fotografía: David Pérez

La pieza se inserta en el reducido, pero significativo, grupo de realizaciones en que la acción directa de la *performance* se transfiere a otros actores. Son varias las propuestas en las que se hace preciso el concurso de distintos participantes sin los que el proyecto no sería posible, pero muy escasas aquellas en las que, como en la presente obra, Regina José permuta su habitual implicación corporal por una distancia física respecto al material creativo. En esta producción, además, la fórmula elegida hace que la elaboración se deslice desde lo performativo hacia lo puramente audiovisual. En ese limitado reducto, *Joroba* establece una rima disonante con una grabación anterior, *Ablución* (2007),¹⁷² con la que, pese a las contrastadas diferencias de concepto, trasfondo y objetivos, mantiene no pocos paralelismos.

¹⁷² Foto 131, p. 673. Disponible en <https://www.reginajosegalindo.com/en/ablucion-2/>

En *Ablución*, un miembro de las temidas maras urbanas limpia los rastros que la sangre de sus víctimas ha dejado sobre su piel. Víctimas inocentes y aleatorias de las que, sin embargo, el pandillero real que da pie a la obra afirma no recordar apenas ningún detalle. En ella, como en *Joroba*, una figura masculina y las acciones que le ocupan se sitúan, de forma inusual, en el centro de la imagen. Curiosamente también, en ambas apenas podemos intuir sus rostros, ya que los dos personajes, condicionados por sus respectivas tareas, mantienen inclinada la cabeza como si la muerte no les permitiera alzar la mirada. Porque, en último término, es la muerte, omnipresente e indiscriminada, la protagonista central de las dos grabaciones, aunque en la primera de ellas el foco se sitúe sobre la realidad más inmediata y en la segunda, sin embargo, se acuda a la prospección de profundidad para interrogarse por las raíces que nutren el sustrato de lo cotidiano.

La memoria y la desmemoria, la pasividad y la actividad, la condición de víctima y la de victimario, o la diferencial configuración del hábitat en que se desarrollan las secuencias conforman los dispares componentes constructivos de estos dos relatos visuales. Filmaciones que, sin embargo, acaban confluyendo en su constatación de la débil consistencia y la arbitraria configuración de esa línea fronteriza que, en Guatemala, separa la vida de la muerte. Tomando cierta distancia respecto a los avatares de la violencia diaria que golpea los núcleos urbanos, Regina José, alegoriza en *Joroba* el deambular vital de la población guatemalteca que convive, y ha convivido por generaciones, con la amenaza permanente de la pérdida de la vida en razón de su desigual ubicación social y étnica.

La complexión y los rasgos físicos de este carguero de la muerte, así como los de las escasas figuras que se cruzan con él o, asomadas al umbral de sus viviendas, contemplan la escena nos ubican en la Guatemala rural. Sobre esta base, el concepto constructivo es en principio bastante transparente, al igual que los recursos retóricos empleados. Es fácil tropezar con la muerte, viene a decirnos la *performance*, en un país en que la vida humana posee tan escaso valor. Una devaluación de la existencia que, como alegoriza la obra, se incrementa generosamente cuando se poseen los rasgos

fisonómicos de la población indígena que siguen siendo, no obstante, mayoritaria.

En esta circunstancia, tal como ratifica el epígrafe que da título a la pieza, la muerte va adherida a la piel en función de la propia morfología identitaria que marca, de manera diferencial, a ladinos e indígenas. Incorporada a la rutina vital de estos últimos con la misma aparente naturalidad con que la joroba se encaja en la espina dorsal de quien la padece, arqueándola y deformándola, el proceso colonial deja tras de sí un pesado fardo de racismo y desigualdad que las prácticas neocoloniales del mundo globalizado no han hecho sino contribuir a perpetuar. El resultado es una profunda fractura que, en clave local, evidencia la grieta abismal abierta entre dos mundos económica y culturalmente desiguales, simbolizada de forma magistral por Doris Salcedo en su, ya comentado, *Shibboleth*.

Por otro lado, resulta inevitable no volver a intuir en esta pieza la referencialidad religiosa que traslucen algunas otras elaboraciones de la artista y que, en esta ocasión, se traduce en un evidente paralelismo formal entre el particular *vía crucis* del protagonista y las representaciones de la pasión cristiana. No hay que olvidar el profundo enraizamiento de la religiosidad en el seno de las sociedades latinoamericanas, un ingrediente que, como herramienta de potenciación significativa, Regina José no desprecia.

El arduo caminar del personaje masculino, doblegado por el símbolo de muerte que porta a sus espaldas, y ese recorrido en solitario por el empinado empedrado, cuyo final viene marcado por un monte dibujado en el horizonte, encadenan suficientes elementos visuales del imaginario popular como para no provocar una más o menos consciente asociación mimética. Pero este hecho, no es obstáculo para que la realización se preste a una más que probable ambigua lectura que el mismo vocabulario empleado por Galindo facilita.

Sobreponiéndose a esa evocación directa, que el trazado escenográfico parece suscitar, aflora una consideración crítica sobre las

condiciones de permanente y profunda vulnerabilidad en que las comunidades indígenas están sumidas dentro de la sociedad guatemalteca. La clave religiosa lejos de constituir un espejo que refleja la realidad, lo que relegaría a esta población a una posición de resignada aceptación de sus padecimientos, nos alerta sobre los gravosos efectos derivados del inagotable poder destructivo del proceso colonizador. Un suceso del que la religión, por otro lado, no habría sido sino un competente instrumento más, de efectos indiscutiblemente letales.

Las claves referenciales de *Joroba* resultan reforzadas por el planteamiento del tríptico videográfico ***Hermana*** (2010)¹⁷³ con el que esta pieza es presentada en el espacio expositivo. Realizada también como proyecto específico para esa primera muestra monográfica que Regina José celebra en la capital inglesa, *Hermana* registra, en soporte audiovisual, tres breves representaciones de poco más de treinta segundos de duración cada una de ellas. En esta secuenciación tripartita, dos mujeres de diferente condición aparecen confrontadas. Una de ellas, la artista, se esfuerza en soportar con impasibilidad las agresiones recibidas por la figura femenina que se aposta frente a ella y que, definida claramente por su apariencia y vestuario como miembro de la comunidad indígena, abofetea, escupe y azota reiteradamente a su oponente.

Regina José vuelve a incidir en este montaje en la profunda jerarquía que preside la estratificación social en Guatemala y que establece para sus habitantes dos polos fundamentales de pertenencia: indígenas y ladinos. Este último término es utilizado, de forma genérica en América Central, para aludir a la población mestiza hispanizada y en esa acepción es recogido por el *Diccionario de la Real Academia Española*. Pero en Guatemala, país que, al igual que Ecuador, Bolivia o Perú, cuenta en su composición demográfica con un cuantioso porcentaje de pobladores originarios, el adjetivo adquiere límites de significación más precisos. Recogido incluso en los censos poblacionales como una categoría de clasificación étnica más, el término se reserva para

¹⁷³ Fotos 57, 58 y 59, p. 414. Disponibles en <https://www.reginajosegalindo.com/en/hermana-2/>

aquellos sectores poblacionales que muestran, en sus condiciones y estilo de vida, una aculturación plena.



Figura 48. Fotos 57, 58 y 59. REGINA JOSÉ GALINDO. *Hermana*. 2010. Vídeo: José Juárez

Desvinculados de sus matrices de origen más remotas, los ladinos constituyen el componente humano más numeroso. Todos ellos tienen el español como lengua materna y las costumbres occidentales como distintivo no solo social, sino también vital. Es en este núcleo de pertenencia en el que, en sentido estricto, está ubicada la artista, tal como ella misma reconoce en más de una entrevista: *“Yo soy ladina y estoy consciente de ello. Así fui criada, mis padres fueron criados como ladinos. Por más que tenga la misma fisionomía y la misma sangre que ellos, no tengo la misma herencia cultural”* (Schmidt, 2012:6).

Esta escisión posicional abre una profunda fisura en la base demográfica del país y agrega un pliegue más a la desigualdad derivada del proceso colonizador. Difícil de cuantificar numéricamente, incluso para los supuestamente objetivos instrumentos de medición estadística,¹⁷⁴ la diferencia clasificatoria no es sino una consecuencia directa del imperativo asimilador

¹⁷⁴ Hasta la favorable coyuntura propiciada por los *Acuerdos de Paz*, no se implementa en Guatemala un registro censal que refleje adecuadamente la compleja identidad étnica existente. Bajo estas nuevas premisas sociopolíticas, los *Censos Nacionales Integrados* del año 2002 incorporan, por primera vez, nuevos paradigmas metodológicos que abren la posibilidad de introducir otras dimensiones de indagación, como el concepto de “Autorreconocimiento”, libres de prejuicios ideológicos.

instaurado por la conquista, una herencia que la legalidad se ha esmerado en formalizar al compás del proceso modernizador.

Como atestiguan los estudios especializados, hasta tiempos relativamente recientes la población autóctona seguía siendo constitucionalmente innombrable, una circunstancia de consecuencias extraordinariamente lesivas no solo por la discriminación que necesariamente implica, sino por los penalizadores efectos que esa exclusión conlleva. No es hasta 1945¹⁷⁵ cuando siguiendo el precedente de Perú, otro estado de población indígena mayoritaria, Guatemala promulga una *Carta Constitucional* sensible a la cuestión (Cabedo, 2002). El texto constituyente reconoce entonces, por primera vez, la relevancia de tomar en consideración la realidad multiétnica del país:

(art. 83) Se declara de utilidad e interés nacional el desarrollo de una política integral para el mejoramiento económico, social y cultural de los grupos indígenas. A este efecto pueden dictarse leyes, reglamentos y disposiciones especiales para los grupos indígenas, contemplando sus necesidades, condiciones, prácticas, usos y costumbres (Cabedo, 2002:140).

Si bien a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, en los escasos periodos de normalización democrática, no faltaron ciertas medidas de promoción social y de consideración incluso del carácter diferencial de estos pueblos autóctonos, la tónica dominante durante todo el periodo continuó siendo el vacío jurídico y el prejuicio cultural. Como consecuencia, la apertura legislativa apenas permitió un precario reconocimiento de una cultura y un derecho autónomo que, sin embargo y pese a las presiones recibidas, se resistía tenazmente a desaparecer. Tampoco las modificaciones legales más recientes, parecen haber tenido la capacidad de modificar esta circunstancia.

¹⁷⁵ La *Constitución de 1945* estuvo en vigor hasta que, en 1954, la intervención norteamericana en el país pone fin al denominado *periodo revolucionario* (1944-1954). El poder pasa a una Junta Militar liderada por el general Castillo Armas y las reivindicaciones indígenas, como el resto de las reformas sociales, son radicalmente canceladas.

Y ello, pese a las ambiciosas declaraciones y compromisos alcanzados en las negociaciones de *Paz de Esquipulas*.¹⁷⁶

Esta secular fractura entre indígenas y ladinos es dramatizada por Regina José en *Hermana*, una obra que declina, en clave de género e interrogación identitaria, las aristas cuestiones de poder, explotación y violencia que la cristalización de esta dicotomía ha ido generando en el marco de las relaciones sociales. Sin pretensión alguna de arrogarse una voz que, como insistentemente remarca, no es la suya, Galindo se sirve de la herramienta primaria de su producción, su cuerpo racialmente connotado, para articular un discurso doblemente elocuente y efectivo. Para ello requiere de la contribución de Rosa Chávez, poeta, cineasta y artista indígena, que la autora nombra como su comadre y mejor amiga. Esa condición de proximidad afectiva intensifica el relieve emocional de las imágenes en las que se nos propone un juego de doble inversión entre dos figuras femeninas.

Resulta casi inevitable no establecer un paralelismo entre esta construcción audiovisual y una de sus realizaciones performáticas más tempranas. En *Angelina*¹⁷⁷, proyecto realizado en el año 2001, descubríamos ya los efectos del vínculo cruel y humillante que marcan los intercambios sociales entre mujeres ladinas e indígenas. En aquella realización, en un ejercicio de travestismo formal, la artista se *disfrazaba* de criada para, bajo esa nueva piel, experimentar de forma directa qué significaba vivir como una mujer indígena en un núcleo urbano. Aquel planteamiento, mantenido a lo largo de su prolongado desarrollo dentro de los parámetros de la más estricta

¹⁷⁶ El *Acuerdo sobre la Identidad y los Derechos entre los Pueblos Indígenas* (1995), firmado entre el Gobierno y la URNG, recoge un catálogo bastante completo sobre los derechos de la población maya, xinca y garífuna. En 1996, la firma definitiva de la paz dio vigencia y reconocimiento a Guatemala como una nación multiétnica, multilingüe y pluricultural, principio ya consignado en la constitución de 1985, pero políticamente no aceptado. A pesar de todo, como señalan distintos investigadores, el cumplimiento de los compromisos con respecto a estos pueblos ha sido escaso y los hechos "(...) demuestran que las políticas gubernamentales en materia indígena no se han traducido en un cuerpo legal reformado y articulado, sino en iniciativas puntuales e improvisadas", en BARIÉ, Cletus, *Pueblos indígenas y derechos constitucionales en América Latina: un panorama*, La Paz (Bolivia), Instituto Indigenista Interamericano, 2003, p. 342.

¹⁷⁷ Análisis pormenorizado de la *performance* en p. 285.

concreción formal, no rebasaba en su análisis, al contrario que éste, los límites de la violencia simbólica.

Pero, a pesar de la evidente materialidad de la violencia presente en *Hermana*, el esquema de planificación y el desarrollo de la obra se tornan más abstractos que en aquella *performance*, al mismo tiempo que se contrae y densifica la propuesta. La denominación de la pieza y la misma disposición compositiva que conforma la escena nos sitúa ante una construcción que juega con la especularidad. Las dos mujeres confrontadas, semejantes en sus rasgos morfológicos, comparten, como las hermanas, un mismo origen. Una misma *tierra-madre* les ha dado la vida, a pesar de que los códigos externos, ropa y cabello, parecen justificar la adscripción diferencial que una primera impresión suscita.

Recortadas en un entorno de neutra indefinición, sin referente alguno que aporte realismo, sus figuras adquieren un carácter simbólico que, sin embargo, la acusada fisicidad de las agresiones infligidas viene a contradecir. La atemporalidad de la escena resulta reforzada por la discordancia con lo real que se desprende de las acciones, reiterativamente reproducidas ante nuestra mirada por la filmación. En *Hermana*, se invierten las relaciones existentes en la sociedad, el lugar de vulnerabilidad es ocupado por la mujer ladina mientras que la mujer maya pasa a detentar una posición de poder. Y ese poder lo ejerce con los recursos punitivos de las sociedad comunitarias de las que el *xik'ay'y*¹⁷⁸ con el que se materializa la obra es una ejemplo.

El carácter repetitivo que incorpora el medio videográfico, calculadamente escindido en tres proyecciones simultáneas a fin de enfatizar y multiplicar el impacto visual, produce un efecto de reverberación que provoca cierto aturdimiento. Esta sensación nos exige el esfuerzo adicional de realizar una contemplación más atenta, la necesaria para reflexionar sobre los

¹⁷⁸ El *xika'y'y* (corrección), que va aparejado al *k'ixbal* (vergüenza), es una práctica correctiva ligada a la justicia ancestral de los mayas. Su aplicación implica a toda la comunidad y busca resolver, colectivamente, los daños ocasionados por alguno de sus miembros. Desde un concepto repositivo, su finalidad es recuperar y mantener el equilibrio comunal.

lugares ocupados por cada una de las participantes. Ambas reproducen en sus relaciones esquemas dualizados de opresión no muy distintos de aquellos con que la sociedad patriarcal, en la que ambas están insertas, las acaba hermanando en su compartida posición de género.

b) De la conquista al expolio

Las desigualdades cruzadas que nos muestra *Hermana* superponen capas añadidas de marginalidad y exclusión a la compleja realidad social que Regina José insiste en desbrozar a través de sus obras. En ese ejercicio, una parte importante de su producción busca generar trayectorias de rememoración, hilos de continuidad entre el pasado y el presente, que permitan articular las palabras que faltan, los recuerdos que han sido obturados por el silencio y el dolor. Y es que cuando hablamos de memoria hacemos siempre referencia a una forma determinada de preguntar al pasado, de reconstruir su sentido para provocar marcos interpretativos coherentes.

Esa interrogación, que tiene una dimensión subjetiva, se construye, sin embargo, socialmente, en un proceso de transmisión marcado por el diálogo y la interacción. Porque la Historia, tal como expresó Marc Bloch, no es el pasado ni el tiempo, sino "*los hombres en el tiempo*" (1982: 26), es decir, el producto de la interrelación de experiencias históricas e itinerarios socialmente situados. Es, en definitiva, el resultado de recuerdos remodelados por los seres humanos en aquella matriz colectiva en que adquieren identidad. Las memorias intersubjetivas así construidas tienen un carácter narrativo del que no están ausentes los afectos y emociones y que, cuando concurren experiencias de catástrofes traumáticas colectivas, requieren un marco para reconceptualizar los acontecimientos y hacer inteligible, y potencialmente modificable, el relato histórico recibido.

Al fin y al cabo, como afirma Diana Taylor (2000:34): *“la memoria es un fenómeno del presente, una puesta en escena actual de un evento que tiene sus raíces en el pasado”*. Solo de esta forma, desde la conciencia del devenir histórico en sus mutaciones evolutivas, es posible imaginar otras realidades distintas de las existentes. La percepción cultural compartida, ligada a una visión congruente del pasado, fruto de la transmisión de herencias, legados y aprendizajes, se torna entonces una tarea analítica altamente significativa que permite articular los niveles individual y colectivo de lo memorable. Y ello, porque en la medida en que el lenguaje y el discurso es comunitario la memoria también lo es. Desde ahí, las vivencias particulares se transforman en experiencias con sentido por su inserción en discursos culturales cuya dimensión siempre es participada y diacrónica.

En ese acto de narración compartida, la experiencia vital y los recuerdos de cada uno de los miembros del entramado social se vuelven grupales y, al ensamblarse en el relato histórico, confieren a los acontecimientos más próximos relieve y consistencia. La conciencia de esta circunstancia se convierte en un requisito esencial cuando hablamos de la supervivencia de las comunidades indígenas guatemaltecas, en cuanto unidades de cultura secularmente sometidas a las desiguales relaciones de poder establecidas, entre colonizadores y colonizados, desde el tiempo de la conquista.

Esta dinámica relacional jerarquizada mantiene, pese a las mutaciones introducidas por el paso del tiempo, similares premisas de articulación, sistemáticamente ancladas en patrones de binarización y exclusión, que, a este respecto, apenas han experimentado variaciones. Un hecho que, desde las voces de sus organizaciones representativas, constatan sus protagonistas al mismo tiempo que reclaman una reinterpretación de la Historia, narrada, de forma exclusiva, desde la perspectiva del colonizador. Según afirman, con el claro objetivo

*(...) de mantener el sistema de opresión, exclusión y racismo;
además de desvirtuar y ocultar la verdad de las luchas y*

resistencias que históricamente hemos librado los pueblos, defendiendo nuestra madre tierra y nuestro territorio (...) de ahí que muchos hermanos y hermanas han alzado sus voces y entregado su vida, para que el curso de la historia sea diferente, (para) cambiar el sistema opresor y que en el futuro se trence con la justicia y la igualdad (CUC, 2006:7).

No cabe duda de que, como expresa el texto y Regina José manifiesta en sus obras, para comprender adecuadamente la contrastada y desigual contemporaneidad guatemalteca, es imprescindible restablecer, desde ópticas renovadas, una línea de continuidad en ese decurso temporal de larga duración.

Son diversas las realizaciones en que la artista, desde el compromiso vital que destila toda su producción, desentierra las ramificaciones históricas más profundamente soterradas para generar conocimiento y transmitir memoria social y sentido de identidad. En algunas de esas obras, curiosamente, se separa de los canales más habituales para recurrir a fórmulas de expresión alternativas. Es el caso de **La conquista** (2009), una instalación de la primera década del nuevo milenio. La pieza, adjetivada con incontestable nitidez, nos recuerda, en un lenguaje bastante explícito, la brutalidad del cataclismo que la llegada de los europeos al continente americano provoca sobre las civilizaciones allí establecidas.

A día de hoy, como reconoce mayoritariamente la bibliografía especializada, resulta incontestable el hecho de que la conquista de América desencadena entre los pueblos nativos un etnocidio de dimensiones incalculables. Tzvetan Todorov (2003) llega incluso a calificar este masivo movimiento de expansión que Europa vive durante el siglo XVI como el mayor genocidio perpetrado en la historia de la humanidad. El acontecimiento, excepcionalmente violento, se convierte, según este mismo autor, en el transfondo más oscuro de la modernidad y el eje fundacional de nuestra identidad presente.

En el caso de Guatemala, la conquista tiene lugar en 1523, a partir de una expedición que, proveniente de Nueva España –México actualmente-dirigía Pedro de Alvarado (Lucena.1, 2008). En ese primer tercio del siglo, las grandes ciudades-estado de la civilización maya habían perdido su significación social y política y el territorio estaba ocupado por una diversidad muy amplia de sociedades, especialmente relevantes en las tierras centrales altas. Para estos pueblos, la llegada de los conquistadores europeos implica una convulsión de dimensiones estructurales, en lo económico, en lo político, en lo social, en lo cultural y en lo religioso. Pero supone, sobre todo, una irreparable sangría poblacional tanto por la confrontación militar y las condiciones de explotación posteriormente impuestas como por las enfermedades transmitidas.

La corona española instaura en el territorio guatemalteco una *Capitanía General* dependiente del *Virreinato de Nueva España*, de límites bastante más extensos que los de la Guatemala actual. A partir de ese momento, comienza a configurarse en la región un modelo de organización, radicalmente diferente, cuyo trazado evolutivo marca el desarrollo futuro de este espacio geográfico. Se inaugura, así, un nuevo orden socioeconómico en el que las necesidades y potencialidades del espacio ocupado, así como las condiciones y voluntad de sus pobladores, quedan subsidiariamente relegadas a las prioridades y exigencias determinadas, desde entonces y en adelante, desde centros externos de poder.

Bajo eufemismos como el de evangelización o proceso civilizatorio, se impulsa desde la metrópoli la construcción de un sólido modelo de explotación con las características propias de una *economía de enclave* (Torres Rivas, 1971).¹⁷⁹ Este sistema, por definición, subordina las potencialidades del

¹⁷⁹ A mediados del siglo XX, el sociólogo guatemalteco Torres Rivas construye la categoría de “economía de enclave”, para analizar los efectos que, en la construcción de un estado nacional, provoca la existencia de una económica dual (propietarios nacionales y extranjeros). El concepto, más político que económico, genera un marco de análisis explicativo aplicable a aquellos países centroamericanos en donde los intereses del capital externo han condicionado, de forma determinante, el ejercicio de la soberanía nacional. Este prestigioso investigador participó activamente en el proceso de paz en Guatemala impulsado por la ONU.

territorio apropiado a los beneficios y necesidades de mercados foráneos. La riqueza producida no se dirige, por tanto, hacia la población autóctona ni articula su tejido productivo, sino que, por el contrario, solo genera en ella pobreza y desigualdad. Desde el punto de vista social, este esquema se mantiene, más o menos estable, durante prácticamente tres siglos. La visión que incorpora es claramente reduccionista. Las mujeres y los hombres de los pueblos originarios no son sino útiles productivos para las haciendas de las clases dirigentes españolas y, como tales, ajenos no solo a la condición de ciudadanía, sino también, con frecuencia, a la de una plena humanidad.

Los perfiles que definen conceptualmente esta realidad son analizados por Todorov en *La conquista de América* (2003). En este texto, el autor registra la perplejidad de los primeros conquistadores ante los que ellos denominan *pueblos salvajes*, seres que, dubitativamente, sitúan más cerca de los hombres que de los animales. Dos componentes marcan, según este teórico, la relación que establecen con los habitantes de las nuevas tierras. Dos posicionamientos que, según afirma, volvemos a encontrar en los siglos posteriores, una vez asentado el proceso de conquista. Y son estos mismos factores los que determinan, en buena medida, la relación existente entre colonizadores y colonizados hasta prácticamente nuestros días,

O bien se piensa en los indios (aunque no utilice estos términos) como seres humanos completos, que tienen los mismos derechos que él, pero entonces no solo les ve iguales, sino idénticos, y esta conducta desemboca en el asimilacionismo, en la proyección de los propios valores en los demás. O se parte de la diferencia, pero esta se traduce inmediatamente en términos de superioridad/inferioridad (..) se niega la existencia de una sustancia humana realmente otra que pueda no ser un simple estado imperfecto de uno mismo.
(Todorov, 2003:50)

La dicotomizada dramatización que Regina José construía en *Hermana*¹⁸⁰ ofrece una ajustada ilustración de las consecuencias derivadas de ese argumentario. Identificados como iguales, los indígenas que aspiraban a un mejor trato y posición no tenían otra opción que abandonar sus raíces culturales, sus credos y creencias, y plegarse a la asimilación que, bajo la coartada de la salvación religiosa, les ofrecían sus amos. La población ladina que, como acostumbran a decir en Guatemala, “*habla en Castilla*” es el resultado de la lenta cristalización de este proceso. Por el contrario, aquellos pobladores que mantuvieron firme su resistencia y se negaron a vivir y a hablar la lengua del conquistador, la mejor compañera del Imperio según Nebrija, fueron objeto de violencia y marginación.

Al compás de esta dinámica, la exclusión, el racismo y los conceptos fundamentalistas acerca de la superioridad de la cultura y de la religión provenientes de Europa se fueron instalando en el sentir colectivo de los sectores privilegiados. Como consecuencia, el uso de la violencia masiva producto de la conquista se mantuvo presente, a lo largo de todo el período colonial, como única vía para asegurar el sometimiento de las poblaciones que con su trabajo garantizaban el modelo económico impuesto. Sobre estos elementos, se irán ensamblando los patrones a partir de los cuales se produce la definición del país. Un proceso que acaba por dibujar una Guatemala marcada por la violencia generalizada, un modelo socioeconómico excluyente y exógeno y unas clases poseedoras sin una visión conjunta y equilibrada del territorio y sus pobladores.

En *La conquista*, Regina Galindo recobra el recuerdo de esa imposición violenta que el emergente capitalismo comercial europeo desencadena más allá de sus fronteras atlánticas. Para ello, prescinde del recurso a la corporalidad y acude a la representación objetual como mecanismo expresivo. En esa clave, la escultura orgánica que conforma esta realización se resuelve en dos cabelleras femeninas, expuestas en alguna de sus exhibiciones en sendas estacas clavadas en el suelo sobre un soporte. Oscilando entre la

¹⁸⁰ Análisis pormenorizado de la *performance* en p. 413.

metáfora del duelo y el fetiche, la obra plantea una referencialidad visual fácilmente identificable. Las dos grandes colonizaciones, inglesa y española, proyectadas sobre el continente americano afloran de inmediato en un imaginario alimentado, textual y visualmente, por los múltiples referentes literarios y cinematográficos que han glosado, durante décadas, las gestas transoceánicas de occidente.



Figura 49. Foto 60. REGINA JOSÉ GALINDO. La conquista. 2009

La metonimia formal desde la que se estructura la gramática de la pieza y la naturaleza biológica de los elementos que componen su vocabulario concitan dispares hilos de sentido en los que resultan trabados el colonizador y el colonizado, el pasado y el presente, lo local y lo global. Reconocemos en el punto de partida de la construcción una evidente rememoración de la bárbara costumbre de cuantificar los enemigos abatidos a través del número de cabelleras arrancadas. Una práctica detectable en distintos contextos históricos, pero que, contra lo que se suele pensar, dentro de las tierras amerindias se generaliza a partir de su utilización por los mercenarios contratados por los poderes europeos.¹⁸¹

¹⁸¹ “En América del Norte, británicos y franceses pagaron recompensas a sus aliados nativos por testas y cabelleras (...) también lo hicieron holandeses y portugueses en Asia, estimulado decapitaciones” (VILAR, D. y JIMÉNEZ, J. F., 2014: 352)

Pero las cabelleras femeninas que Regina José sitúa ante nuestros ojos responden más a un acto de reconocimiento que a la exhibición descarnada de un trofeo humano. En la obra, Galindo articula un homenaje que subvierte radicalmente el significado atribuido a este objeto icónico cargado de contenido. Asumiendo una técnica de inversión semejante a la del *contrafactum* musical, Regina José reutiliza una base referencial, suficientemente conocida por el público para, a partir de una modificación sustancial de su componente textual, dislocar el mensaje emitido. La introducción de esta nueva lectura consigue proyectar una poderosa evocación de las secuencias de lucha y resistencia protagonizadas por los pobladores originarios y silenciadas o desvirtuadas por los pueblos invasores, tal como ellos mismos arguyen.

No hay que perder de vista, a la hora de evaluar el recurso retórico empleado por la artista, que esta realización se incluye, por primera vez, en una muestra panorámica que, sobre la producción de la *performer* guatemalteca, ofrece, en el año 2009, el *Modern Art Oxford* del Reino Unido. Obligar al espectador a mirar la realidad desde ángulos inusuales, desactivando su inercia para mantenerse en esquemas de percepción ya transitados, era, sin duda, una de las pretensiones que se plantea Galindo. Una sospecha que corrobora la pieza diseñada por la autora como *site-specific* para inaugurar la exhibición. Para esa sesión de apertura, prepara una intervención que titula **Warm Up** (2009)¹⁸² y que, por sus peculiares características, ocupa un lugar excéntrico en la producción de la *performer*.

En ella, contraviniendo el lugar generalmente reservado al espectador en sus acciones, Regina José requiere la plena participación del público para hacer efectiva la propuesta. El esquema de desarrollo es bastante simple, y extremadamente pocos los elementos que entran en juego. En realidad, la *performance* se limita a conjugar dos componentes: el grupo de asistentes a la exposición y un espacio cerrado y completamente vacío en el que se eleva, progresivamente y de forma considerable, el grado de calor y humedad

¹⁸² Disponible en <https://www.reginajosegalindo.com/en/warm-up-2/>

ambiental. El objetivo de la autora era forzar la implicación sensorial del auditorio. Para ello, le sumerge corporalmente en un entorno de condiciones climáticas semejantes a las del país representado en las salas. La etiqueta que designa la obra no puede ser más gráfica ni el efecto logrado más explícito.

El recurso utilizado delata la misma transparencia que encontramos en el titular, “El cuerpo de los Otros”, bajo el que Caroline Clare, comisaria de la exposición, decide construir esta amplia cita retrospectiva. Una rotulación conceptualmente bastante ajustada a los dos factores en los que hunde sus raíces la obra de la guatemalteca. En primer lugar, la corporalidad, como componente receptor y transmisor de sensaciones, duelos y sentimientos, pero también pensamiento y realidad. Y, en segundo lugar, la percepción del cuerpo propio como indisolublemente vinculado al cuerpo colectivo, *el cuerpo de los Otros*, como reza la adscripción identificativa del evento y su enfático subrayado de la letra mayúscula del pronombre.

Al incrementar artificialmente la temperatura corporal del público participante, Regina José recuerda a los flemáticos visitantes ingleses que existen *otros mundos*. Como ella misma comenta en alguna de las entrevistas realizadas, la frialdad de los europeos, su elegancia para mirar y responder al entorno no es sino un privilegio derivado de su posición de dominio, del lugar que ocupan en un orden internacional injusto cuyas consecuencias simulan desconocer. Atravesar la experiencia, incómoda, de un ambiente caluroso, húmedo y sofocante, aunque esa reubicación física tenga una breve duración, resulta ser una inteligente invitación al auditorio para que resitúe sus expectativas. Una sutil sugerencia que previene a los asistentes sobre lo pueden esperar de la exposición que se dispone a recorrer.

Esa advertencia implícita que contiene la obra alerta al público de que las piezas expuestas requieren, de quien se acerca a ellas, capacidad y disposición para ver la realidad desde lugares diferentes, Exige, por tanto, abandonar el etnocentrismo y pensar América Latina desde la propia piel, desde esa corporalidad por todos compartida. No es distinta la desubicación

intelectual que requiere *La conquista* ni menor su explicitud cuando recurre a una modulación metaforizada de una de las imágenes históricamente más paradigmáticas de los procesos de ocupación territorial. El recuerdo de las matanzas desencadenadas sobre la población indígena reverbera en la composición, evocando una resistencia sostenida en el tiempo que, a pesar de las dificultades de transmisión, los pueblos vencidos conservan en su memoria colectiva.

En Guatemala, los nombres de *Tecún Umán*, *Kaibil Balam* o *Canek* todavía se preservan en el legado comunitario. Con ellos, se rememora a los líderes de las múltiples rebeliones y levantamientos protagonizados por los mayas en defensa de sus formas de vida. Su recuerdo permanece vivo en relatos dispersos registrados por las escasas, pero existentes, crónicas de la época, como el famoso *Memorial de Sololá*. Pero la pretensión crítica de una obra como *La conquista* plantea horizontes amplios que rebasan el estricto universo amerindio para situarnos, simultáneamente, frente al otro gran imperio de la modernidad: el británico. Así, la densa mata de cabello negro, con la característica textura y tono capilar de las indígenas guatemaltecas, se empareja en este montaje con una segunda cabellera confeccionada a partir del pelo comprado por la artista a mujeres de la India.

No es gratuita la selección que Regina José realiza en cuanto a la procedencia de la materia prima con que elabora esta peculiar escultura, ya que la elección le permite realizar su abordaje desde la clave de género que atraviesa toda su producción. Al amplificar la metonimia sobre la que se sustenta la obra, la autora desliza su potencia representativa desde lo más concreto hacia lo más global. En esa traslación, la considerable distancia geográfica que separa ambos imperios se disuelve en la rememoración de las mujeres que experimentaron, y experimentan, su imposición. Hermanadas por su condición de colonizadas, en razón de su pertenencia étnica, son, al mismo tiempo, sometidas e invisibilizadas en base a su compartida adscripción de género.

Por otro lado, desde un punto de vista formal, reconocemos en el uso de elementos biológicos una vía que, como pudimos comprobar, forma parte esencial de la savia genealógica de una parte significativa de las creadoras latinoamericanas. El tipo de recursos retóricos utilizados, como el juego metonímico, la mirada filtrada por la oblicuidad de perspectiva o el subrayado poético del vacío humano provocado por la violencia, nos remiten de manera inmediata a las creaciones escultóricas de Doris Salcedo. También ella, buscando producir similares acordes emocionales, empleaba cabellos humanos entre las piezas extrañamente ensambladas de sus instalaciones *La Casa Viuda* (1993-1995). Con una concisión conceptual equiparable a la de la escultora colombiana, la artista guatemalteca hace presentes en *La conquista* a esas víctimas, doblemente silenciadas, de las que ni siquiera los relatos de los sojuzgados guardan memoria.

Pocas veces la memoria de las figuras femeninas se preserva en los recuerdos colectivos, a pesar de que, sistemáticamente, a lo largo de la historia ellas hayan sufrido la violencia de los conquistadores de forma especialmente despiadada. No por casualidad, Todorov (2003) inaugura su conocido libro sobre la cuestión del *otro* con una estremecedora dedicatoria a la muerte de una mujer maya devorada por los perros.¹⁸³ Pero no precisa acudir a ejemplos tan extremos para dejar patente, a través de los propios textos de los ocupantes, la penosa degradación humana sufrida por una población que deja de contar para ser contada y en la que “*si uno es indio y por añadidura mujer, inmediatamente queda colocado en el mismo nivel que el ganado*” (Todorov, 2003:56), una afirmación confirmada por el ilustrativo extracto de un diario colombino, “*(...) y trujeron siete cabezas de mujeres entre chicas e grandes y tres niños (Diario, 12.11.1942)*” (Todorov, 2003:56).

¹⁸³ El autor abre su análisis sobre la alteridad con una dedicatoria: “*Dedico este libro a la memoria de una mujer maya devorada por los perros*”. A ella sigue un breve texto del obispo Diego de Landa (*Relación de cosas del Yucatán*, manuscrito de 1566) que, de forma estremecedoramente sucinta, relata la captura de una indígena durante la guerra de Bacalar. La mujer, según palabras del cronista español, prefiere mantener fidelidad a su marido y morir aperreada “*a ser ensuciada por otro varón*”. Una narración que, negando toda autonomía, reduce el cuerpo femenino a un objeto transaccional entre hombres y a una representación metafórica de la tierra conquistada, TODOROV, Tzvetan, *La conquista de América. El problema del otro*, Buenos Aires, SigloXXI, 2003, p. 11.

En cualquier caso, la intención de la *performer* guatemalteca al planificar la instalación no es limitar el eje temporal de referencia al escueto apelativo con que nombra esta escultura orgánica. Como ella subraya en alguna de sus entrevistas, la pretensión es hablar del presente a través del pasado, “(..) decidí hacer una peluca con el cabello de algunas mujeres indígenas para ilustrar la dinámica colonial que se vivía y se sigue viviendo” (Schmidt, 2012:6). Busca, por tanto, hacer una llamada de atención sobre las relaciones de profunda desigualdad económica, jurídica y social que este sector poblacional sigue sufriendo en el mundo contemporáneo, donde la pertenencia étnica y de género continúan implicando un exilio de la participación social y la riqueza. El propio anecdotario de la gestación del proyecto ejemplariza este hecho en la escala de lo cotidiano.

Tal como refiere la autora, para hacerse con el cabello de mujeres procedentes de la India, hubo de recurrir a los servicios de un traficante clandestino. Un negocio, al parecer, altamente lucrativo una vez que los dictados estéticos de la moda occidental convirtieron en atractivos y deseables la consistencia lacia y los reflejos azulados de este tipo de cabelleras. En el caso de los mechones de pelo de indígenas mayas, sin embargo, fue la propia artista la encargada de su provisión mediante la publicación de un anuncio en la prensa local, de sorpresivas consecuencias. La llamada telefónica de varias mujeres ladinas ofreciendo las trenzas de sus criadas, como si de una mercadería propia se tratase, obligó a Galindo a buscar canales alternativos que hicieran factible la compra directa de este material a sus naturales propietarias.

La estridencia de la anécdota no puede ocultar la relevancia subjetiva de un elemento que concita una intensa significación cultural y una, no menor, referencialidad simbólica. Entre las mujeres mayas, el corte del cabello solo se produce como penalización o castigo ya que es considerado un símbolo significativo de su feminidad y de la autoridad ancestral a ella ligada. Algo similar ocurre entre las mujeres hindúes, para las que constituye un preciado elemento que las identifica personal y socialmente y del que solo se desprenden cuando se ven obligadas por la pobreza. Confluye en ambos

casos el simbolismo asociado al cabello cuya consideración como principio de fertilidad y energía es una constante antropológica que registran numerosas culturas (Chevalier y Gheerbraant, 1998).¹⁸⁴

En la tradición indostánica, el apéndice capilar representa las líneas de fuerza del universo al igual que su crecimiento, mientras en la civilización amerindia, desde tiempos ancestrales, viene asociado a la fertilidad de la naturaleza. En este, como en otros aspectos, las mujeres mayas se erigen en persistentes guardianas de rituales y costumbres inmemoriales que contribuyen a cohesionar el grupo y a fortalecer su identidad. No hay que olvidar que son ellas las que más sufrieron el choque cultural provocado por la imposición colonial. En ese proceso, se vieron despojadas de todo el poder y prestigio del que gozaban tanto en los núcleos familiares como en el seno de la comunidad. Allí, eran respetadas como sanadoras y poseedoras de nocimientos ligados a la *madre-tierra*, eje cenital en torno al cual se configura la holística cosmovisión de su etnia. Esta prolija significación cristaliza en la pieza de Galindo que nos habla de un expolio cultural que, como ella apunta, no ha alcanzado aún su punto de cierre.

Pero si en alguna de sus producciones Regina José ha proyectado, de forma radical, su prospección sobre el expolio sufrido por el continente latinoamericano es, sin duda, en **Looting** (2010).¹⁸⁵ Esta obra constituye una compleja intervención artística en donde la autora vuelve a comprometer físicamente su corporalidad para evidenciar la prolongada cadena de sumisión económica forjada alrededor de su tierra de origen. Un estrangulador amarre, apenas mellado por el paso del tiempo, que sus detentadores han sabido reajustar al compás de las mutaciones experimentadas por los centros de poder. En esta *performance*, la autora

¹⁸⁴ Sobre las costumbres tradicionales de los pueblos mayas resulta muy ilustrativo el manuscrito del franciscano Diego de Landa, *Relación de las cosas del Yucatán* (1566). En él refiere la importancia que las mujeres daban al cuidado del cabello y la vistosidad de sus tocados, en los que se recogían el pelo previamente trenzado en una fórmula similar a la que podemos seguir contemplando hoy en día. En DE LANDA, Diego, *Relación de las cosas del Yucatán*, 1566, cap. XXXI, p. 63. Puede encontrarse una edición facsímil en <https://www.wayeb.org/download/resources/landa.pdf>

¹⁸⁵ Fotos 61, 62 y 63, pp. 431 y 440. Disponibles en <https://www.reginajosegalindo.com/en/looting-2/>

vuelve a significar su cuerpo como referente colectivo y, a través de él, transita por los dos polos que tensionan las desajustadas relaciones de dependencia colonial y neocolonial.

En esa clave bipolar, Galindo sitúa, en uno de los extremos, a los conquistados y despojados y, en el otro, a los usurpadores del poder y saqueadores. Para ello, se sirve de un elemento de alto valor simbólico que constituyó, además, el motor dinamizador de la propia empresa de *descubrimiento* emprendida por la monarquía española en la última década del siglo XV. Así, el mítico oro de las Américas se convierte en el motivo generador de una propuesta desarrollada en dos fases, temporal y geográficamente diferenciadas, que integra elementos performativos y escultóricos en su realización.

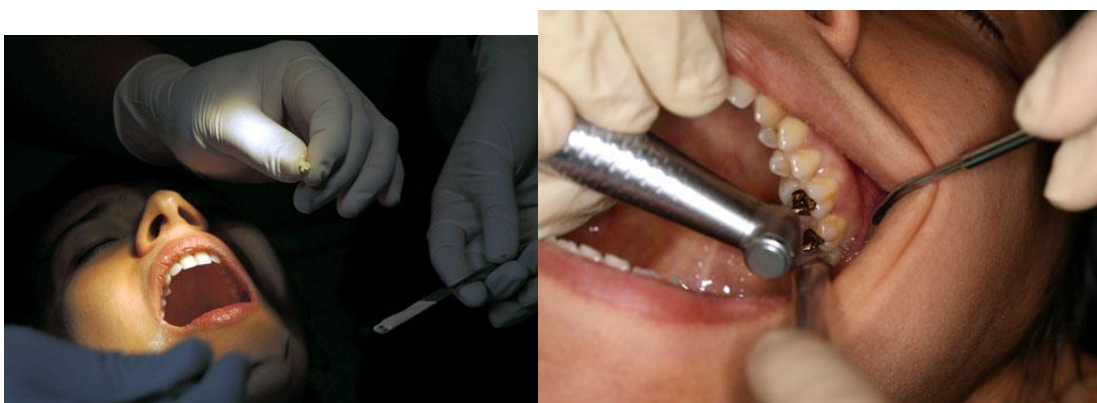


Figura 50. Fotos 61 y 62. REGINA JOSÉ GALINDO. Looting. Guatemala. Berlín. 2010. Fotografía: Marlon García y Judith Affolter

Desde un punto de vista descriptivo, la proposición se resuelve en una doble secuencia. En primer término, en su tierra natal, Regina José acude a un dentista guatemalteco que taladra sus molares para colocar en ellos ocho incrustaciones de oro nacional de elevada pureza. Posteriormente, en su fase final en la capital alemana, la artista encarga a un odontólogo germano extraer de su boca cada uno de esos pequeños implantes áureos, para conformar con ellos ocho diminutas esculturas que son expuestas, en el país

anfitrión, con el protocolo habitual para piezas de arte de elevado valor material.

La *performance*, documentada a través de fotografías y registros videográficos, culmina en una última materialización escultórica que, exhibida en una vitrina expositora, parodia el último eslabón de esa larga cadena que conforma la historia del expolio colonial. En dos breves filmaciones, prácticamente de toma única, Regina José realiza un viaje metafórico sobre lo que, para el calendario de vida de su comunidad de pertenencia, ha supuesto una inacabable proyección temporal de pista continua. Un relato con modificaciones de guion poco relevantes, a pesar de la circunstancial sustitución de actores, por lo que a los efectos finales de la actuación se refiere.

La construcción, producida e ideada, como *La conquista* (2009), para ser expuesta en un contexto europeo, surge a partir de la invitación cursada, durante el año 2010, por la prestigiosa *Hause der Kulturen der Welt* de Berlín. Esta circunstancia permite a la artista, dada la notable presencia del capitalismo alemán en la economía guatemalteca durante todo el siglo XX, difuminar las fronteras cronológicas y evidenciar el pertinaz encadenamiento con que se traban, en su país, los procesos de saqueo histórico vividos por la región.

La intencionalidad de la proposición, sin duda suficientemente explícita, es, no obstante, subrayada por la *performer* en alguna de sus entrevistas, en las que vincula de forma directa el núcleo de la planificación con el punto de origen del encargo,

Tomé como detonador la historia de los neocolonialistas alemanes en Guatemala, que llegaron a concentrar las mejores tierras del país y controlaron de forma absoluta el cultivo y exportación del café. Partí de algo específico para hablar de algo general. El saqueo de las grandes naciones en países en desarrollo o de menor categoría (Ferenz, 2011:72).

Y resulta innegable que, en esta obra, ese afán omnicompreensivo, que pretende desplazarse desde lo concreto a lo general, resulta colmado no solo en su direccionalidad sincrónica, sino también en la dimensión diacrónica que la plasmación del proyecto innegablemente evidencia. A través de una construcción expandida, que conecta tiempos y geografías, Regina José nos invita a realizar un recorrido que torna transparentes los complejos procesos de expropiación que presiden el ordenamiento mundial no solo en la contemporaneidad, sino desde su arranque más remoto en el inicio de la modernidad.

En la fase inicial de ese proceso, durante el periodo de conquista, el oro, eje dinamizador de la realización, se transforma en un potente catalizador (Lucena.1, 2008). Ingentes cantidades de este metal son movilizadas durante los primeros siglos de colonización, lo que confiere a la elaboración una amplia y poderosa fuerza significante. Y a pesar de que Guatemala, a diferencia de Nueva España o Perú, no ofrecía grandes posibilidades por lo que a los metales preciosos se refiere si gozaba, sin embargo, de abundantes recursos naturales. Estos insumos permitieron a los ocupantes acumular vastas fortunas a partir de la explotación y comercialización del azúcar, el cacao, el añil e incluso la producción de tejidos para el mercado europeo. Pero la fuente de riqueza más rentable fue, sin duda, la mano de obra nativa, pieza imprescindible en la consolidación de la estructura de dependencia.

El trabajo forzado de los pueblos originarios, sujetos al sistema de *Encomienda*, y el de la población africana, bajo régimen de esclavitud, posibilitan la activación de capitales y la estabilidad de un sistema que mantiene su solidez hasta el siglo XIX. En las primeras décadas de esa centuria, el área se ve inmersa en la imparable causa independentista que resquebraja la unidad política inicial que el continente mantenía con la metrópoli. No obstante, el relevo experimentado por las capas gobernantes no supone modificaciones sustanciales en el esquema económico vigente, que continúa direccionando su proyección en función de prioridades externas.

Hasta prácticamente el último tercio del siglo, el país vive un periodo de marcadas convulsiones en el que las elites, con diferentes intereses y enfoques respecto al modelo agroexportador, se enfrentan por la conquista del poder político. Es en ese momento cuando la economía guatemalteca experimenta una acusada profundización en su dependencia internacional. Las consecuencias de este proceso inciden fundamentalmente en la exportación de productos agrarios, donde las explotaciones de café cobran una destacada relevancia. Empresas estadounidenses y un volumen notable de hacendados alemanes pasan a ser los protagonistas del nuevo sistema finquero, que reactualiza la lógica de explotación establecida durante los siglos precedentes (Lucena.2, 2008).

La persistencia de la *economía de enclave*, la violencia y la exclusión de los grupos indígenas y los sectores ladinos populares son los rasgos con los que se dibuja el modelo, en una estrategia económica aún más claramente definida. En esta trayectoria, las poblaciones, segregadas y sometidas a procesos de mercantilización, son masivamente despojadas de sus tierras comunales. Paralelamente, se redactan distintas normas jurídicas, como el *Reglamento de Jornaleros*, de 1935, o la *Ley de Vagancia*, de 1934, que garantizan mano de obra barata para las haciendas y establecen férreos y arbitrarios sistema de control laboral. La breve experiencia revolucionaria de 1944, a pesar de sus decididos esfuerzos, no consigue consolidar ninguna de las reformas emprendidas que, finalmente, resultan cercenadas por la intervención militar desplegada desde los Estados Unidos.

A partir de los años sesenta, los intentos de alterar la situación son contrarrestados por la fuerza de las armas (Porrás, 2009). La falta de instituciones políticas democráticas y la necesidad de garantizar la protección de un modelo económico basado en economías de agro-exportación, basadas en la explotación de una mano de obra barata y abundante, favorece el protagonismo de las castas militares. Brutales represiones y un largo y cruento enfrentamiento bélico se encargan de garantizar la pervivencia del esquema de explotación establecido, en el que los intereses internacionales

sostienen su preeminencia con la aquiescencia interesada de los poderes locales-

Finalizada la contienda, no resultó difícil readecuar los parámetros económicos al contexto internacional, marcado por la desregulación, la privatización y el creciente peso de las finanzas. Como consecuencia, con el arranque del nuevo milenio y ante la caída del precio del café y los productos agropecuarios, se verifica una alianza entre los grandes capitales y el sector financiero, en un intento por aprovechar las ventajas ofrecidas por las tendencias económicas que dominaban la nueva coyuntura.

Con el soporte de la banca internacional, los grupos empresariales, procedentes de las antiguas oligarquías, y el capital extranjero continúan manteniendo la inserción del estado dentro de la economía global. Nuevamente la explotación de bienes naturales como la minería y las hidroeléctricas o las recientes plantaciones de palma para biocombustibles, se convierten en el eje de los negocios más rentables y de más acelerada expansión.

Estas inversiones, ajenas a las prioridades de la región, bloquean cualquier intento de avanzar en un marco de desarrollo autónomo y dificultan, además, la declarada pretensión de alcanzar la integración nacional. A ello, habría que añadir que, al centrarse en sectores de explotación de alto impacto ambiental y clara competencia con los productos agrarios de consumo, colisionan directamente con las aspiraciones de mejora y autonomía de los grupos indígenas, que vuelven a ser sometidos a una constante y violenta presión.

Desde una posición crítica, firmemente asentada en la contemporaneidad, la realización de la *performer* guatemalteca traslada al territorio creativo toda esa larga trayectoria de sojuzgamiento. Tiende con ello un puente de memoria a través del tiempo y el espacio, dibujando su expansiva arcatuta con el deslumbrante brillo del oro. El metal, cuya potencia simbólica nadie ignora, movilizó recursos y conciencias en la gran aventura

colonizadora y sigue constituyendo un patrón de cambio de alta estabilidad en nuestra actual economía globalizada.

Es ese enfoque en profundidad, comprometido con una revisión consecuente del devenir histórico, el que los herederos directos de los antiguos pobladores reclaman insistentemente como garantía de identidad y requisito imprescindible de supervivencia,

Debemos hacer énfasis en que toda tierra en manos no indígenas es un producto de la conquista y saqueos posteriores, porque todo el territorio nacional les pertenecía a los pueblos originarios y nunca estuvieron de acuerdo ni en ceder derechos ni en vender (...) Hace 500 años se llevaron todo el oro y la plata que pudieron encontrar; hoy nos ofrecen arsénico por oro, y como ganancia tierra contaminada. Nos ofrecen progreso, basado en el uso del cemento (...) Y, a cualquier costo, quieren entrar la “fiebre de los metales estratégicos (...)” (Red por la Paz y el Desarrollo en Guatemala, 2013)

Como reivindican, inagotables, los representantes de las organizaciones indígenas, el requerimiento de un ejercicio de memoria de larga duración, según el concepto histórico braudeliano, no es una demanda gratuita. Solo interrogando a la historia desde nuevas premisas conceptuales y buceando, provistos de ellas, en los cimientos de la contemporaneidad es posible ensamblar argumentaciones sólidas que aporten alternativas comprensivas al desequilibrado ordenamiento mundial del actual *corporate imperialism*.

En este sentido, resultan singularmente valiosas las tesis aportadas por los teóricos latinoamericanos ligados al pensamiento postcolonial. La constatación de un indiscutible vínculo de cohesión entre colonialismo y modernidad representa probablemente, dentro de esta corriente crítica, una de las contribuciones más clarificadoras. La ligazón indisociable entre ambos factores contraviene la visión tradicionalmente transmitida desde las ciencias

sociales. Desde la perspectiva clásica, teñida de eurocentrismo, el fenómeno de la modernidad es el resultado de un proceso de evolución interna del mundo occidental que se produce de manera absolutamente autónoma. En ese proceso, la experiencia colonial no sería sino un elemento más, en cierto modo irrelevante.

Mantener este aserto argumental implica, en último término, negar que, para Latinoamérica, como para el resto de los territorios colonizados, colonialismo significó esencialmente saqueo, muerte y destrucción y no el inicio de una ruta de avance hacia el desarrollo y la modernización. Por otro lado, y como subrayan las mencionadas tesis, las transformaciones producidas resultan, además, indesligables de la construcción de un imaginario social cuyas representaciones traducen las diferencias humanas en valores radicalmente dualizados que generan esquemas de poder de base racista.

Como manifiesta Castro Gómez (1993), cualquier explicación de la modernidad que pretenda ofrecer una visión coherente ha de tomar en consideración el impacto del proyecto colonial en la configuración de las relaciones *modernas* de poder. En caso contrario, como afirma el filósofo colombiano, el argumentario estaría no solo incompleto, sino ideológicamente lastrado. En esta configuración conceptual desplegada por la teoría crítica, el concepto de Estado moderno no se forja con independencia del nuevo sistema de relaciones internacionales que comienzan a conformarse a partir del año 1492.

Si (...) el Estado-nación opera como una máquina generadora de otredades que deben ser disciplinadas, esto se debe a que el surgimiento de los estados modernos se da en el marco de lo que Walter Mignolo ha llamado “el sistema mundo moderno/colonial” (Castro Gómez, 1993:92).

Según este autor y siguiendo al sociólogo peruano Anibal Quijano, la estructuración así fraguada pivotaría sobre el concepto de “colonialidad del poder”. Una noción que ha de ser entendida como el dispositivo legitimador

sobre el que se sustenta un constructo imaginario que establece *diferencias inconmensurables entre colonizador y colonizado*. Estos dos componentes sociales, definidos en función de conceptos como “raza” y “cultura”, son presentados en los nuevos patrones de dominio como identidades intrínsecamente opuestas y excluyentes que, en su expresión más extrema, acaban simbolizando la barbarie frente a la civilización.

Esta fundamentación ideológica, en último término, solo permite articular las relaciones intersubjetivas en el marco de la política dictada desde el poder colonial. Así, el criterio de raza, donde la supuesta estructura biológica sitúa a los *unos* en situación de inferioridad respecto a los *otros*, constituye, según el citado sociólogo, el principal elemento fundacional de las relaciones de dominación. Una red de interrelaciones, establecidas, en una primera instancia, por la metrópoli europea y por la metrópoli del estado nacional, posteriormente.

Como consecuencia, tal como sostienen estos teóricos, en América Latina encontramos, por primera vez, un patrón de poder mundial en el que convergen dos procesos complementarios. Por una parte, una estructuración dual, establecida a partir de las diferencias biológicas, que sitúa a conquistadores y conquistados en extremos opuestos de la escala valorativa y subordina estos últimos a los primeros en función de su pretendida inferioridad. Y por otra, la ordenación de las diferentes fórmulas de explotación de recursos y productos, así como del control del trabajo de esa población sometida, en torno al capital y al mercado.

El resultado final fue la producción de un mecanismo, de preciso engranaje, que garantizaba el flujo de materias primas desde la periferia hacia el centro. Esta configuración de poder, sustentada sobre la magnificación de la diferencia, cimienta el surgimiento y consolidación del capitalismo mundial y está en la base del orden socioeconómico que conforma, de forma directa, la contemporaneidad. A partir de las últimas décadas del siglo XX, los dispositivos forjados sobre esa lógica binaria, que reprime las diferencias, son puestos en cuestión. Pero, como sostiene Castro Gómez, la progresiva

disolución del binarismo de las relaciones de poder que la crisis de la modernidad ha comportado no supone, sin embargo, que la estructura mundial en la que opera haya experimentado debilitamiento alguno.

El fin de la modernidad es tan solo la crisis de una configuración histórica del poder en el marco del sistema-mundo capitalista, que sin embargo ha tomado otras formas en tiempos de globalización, sin que ello implique la desaparición de ese mismo sistema-mundo (Castro Gómez, 1993: 88).

A ese sustrato estructural de fondo inalterable al paso del tiempo, pero mutable en sus manifestaciones externas, parece aludir la construcción creativa de Regina Galindo que, más allá de su inicial transparencia, pretende suscitar en el espectador reflexiones y posicionamientos de hondo calado. Haciendo uso de la capacidad de escenificación que indudablemente la *performance* posibilita, Regina José nos sitúa ante una dramatización metafórica de los constantes saqueos perpetrados por el mundo occidental sobre la población latinoamericana. Un expolio que las características inherentes al formato videográfico en el que queda registrada la acción permiten reproducir, como su correlato real, una y otra vez, en un bucle inagotable.

La sencillez del armazón narrativo que sostiene la obra, de un lado, las riquezas y sus poseedores y, del otro, quienes se quedan con ellas, adquiere relieve en la provocadora articulación sintáctica con que se combinan los distintos elementos. El hábil ensamblaje puesto en juego por la *performer* busca activar la reacción de ese público europeo al que, en una primera instancia, va dirigida la proposición. Con ese objetivo, el esquema de la propuesta ofrece una formulación triádica, con un eje central –modulado en torno a las dos intervenciones odontológicas-, binario, simétrico, activo y corporal, y una resolución final –la exhibición de las piezas dentales extraídas- conclusiva, cerrada, estática y objetual.

Los dos tramos iniciales del proyecto, de desarrollo performativo y especular, están contruidos desde un estricto paralelismo formal que se

quiebra, sin embargo, en lo que respecta al marco contextual en que quedan inscritos. En el primero de ellos, en Guatemala, Regina José se presta a una invasiva intervención bucal que horada sus dientes para encajar las piezas de oro, sin público y con la exclusiva presencia una cámara que graba la escena. En el segundo, en Berlín, sin embargo, la extracción del oro incrustado se convierte, en la *performance* que abre la muestra, en un acontecimiento artístico donde los asistentes contemplan y, consiguientemente, participan de la obtención del valioso metal, posteriormente exhibido, como una pieza escultórica, en el espacio expositivo.

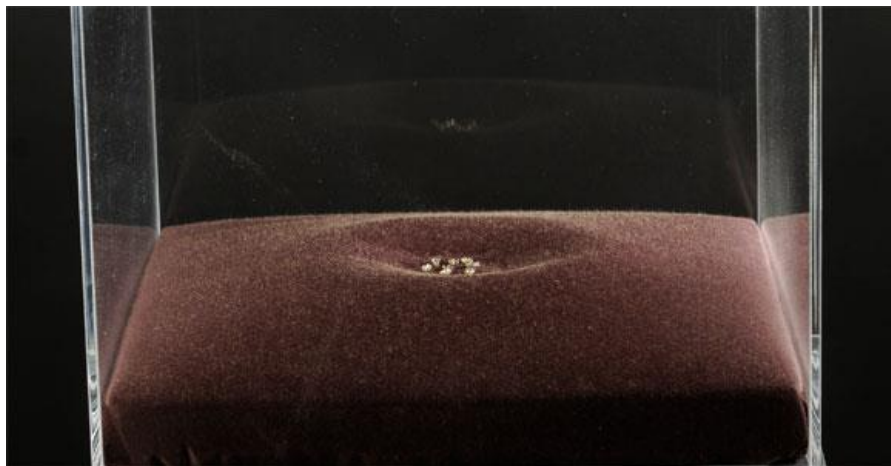


Figura 51. Foto 63. REGINA JOSÉ GALINDO. Looting. 2010. Fotografía: Judtih Affolter

Resulta llamativo, en la primera parte de la realización, el acusado contraste que establecen las imágenes entre los dos niveles de desarrollo de la acción. Por un lado, la proximidad carnal de los primerísimos planos de la boca abierta de la artista y, por otro, la extremada pulcritud y anonimato que envuelve a los agentes de la *performance*, profesionales sin rostro, de los que solo alcanzamos a vislumbrar sus guantes esterilizados y el instrumental con que maniobran. No hay sufrimiento aparente ni sangre o violencia explícita que, con su crudeza, agrada la refinada sensibilidad del espectador occidental. Pero no cabe duda de que su visión despierta una profunda incomodidad que se acaba instalando en nuestro pensamiento.

Probablemente por su capacidad para hacer legible, en un acontecimiento producido en tiempo real, la verdad de una situación que los circunloquios oficiales enmascaran tras elaborados eufemismos.

Por más que la puesta en escena nos muestre una limpia y tecnificada operación odontológica, no podemos evitar ver cómo las preciadas pepitas de oro se arrancan de la boca de una mujer latina dejando en ella secuelas permanentes. Y pese a que el desarrollo de ambas intervenciones insista en la neutra objetividad derivada del distanciamiento aséptico de sus ejecutores, la científica autoridad médica que atrezo y escenografía desprenden se resiste a permanecer acotada en tan reducido territorio. Inevitablemente, emergen en la conciencia del espectador los vínculos trazados por la autora entre las secuencias proyectadas en la pantalla y la dolorosa memoria de procesos históricos de rapiña y saqueo.

No cabe duda de que hay, en el nivel de textura más superficial, una implícita apelación al público alemán, su más inmediato receptor, y a su historia más reciente. La extracción de piezas dentales de oro con que los sicarios del régimen nazi culminaban las masacres de la población judía constituye probablemente uno de los elementos más escabrosos del imaginario europeo al que la obra, producida para una galería berlinesa, ineludiblemente remite. Un genocidio histórico que, pese a las dificultades, ha alcanzado unas cotas de reconocimiento y condena colectiva que otros pueblos, en circunstancias equiparables o aún más lesivas, no han conseguido concitar.

Pero entre las fotografías generadas en torno a la *performance* encontramos algunas que, aunque en otro contexto, no es difícil ubicar en el repertorio de imágenes compartidas con otros procesos genocidas. Es el caso de un primerísimo plano del rostro de la artista que, mirando directa y desafiante a la cámara, exhibe su saludable dentadura que un fórceps bucal la obliga a mantener expuesta. El procedimiento remeda obscenamente la práctica utilizada en la trata de esclavos para evaluar la calidad de la mercancía adquirida. Con la alusión al tráfico humano, masivamente

propiciado por la empresa colonial, Regina Galindo integra un elemento más en esta alegoría sobre el expolio transoceánico que sabe cristalizar en su propuesta.

La representación a la que, como vemos, son convocados distintos actores, subraya la relevancia de abordar este fenómeno desde la perspectiva de las voces acalladas, aquellas que precisan visibilizar los mecanismos de opresión que les sojuzgan para reclamar un futuro alternativo. En este esfuerzo, la artista se suma a las nuevas ópticas articuladas teóricamente por diversos pensadores latinoamericanos. Y como ellos, entiende que el contemporáneo proceso globalizador no es, desde una perspectiva histórica de largo alcance, sino una larga trayectoria que se inició hace quinientos años y que sigue marcada, desde entonces, por la dominación, la explotación y el conflicto.

El lugar subalterno que su país, y la región, ocupan en el escenario económico internacional es transitado por Galindo en una pieza escultórica que realiza un año después de las dos anteriores. En ella, con una fuerte dosis de ironía, Regina José vuelve a incidir en la precariedad vital de quienes proceden de los países que los responsables últimos de su relegamiento denominan *Tercer Mundo*. En esta ocasión, las circunstancias personales de la propia autora se enhebran en la gestación material de la propuesta. Un proyecto que desenmascara paródicamente la falsa neutralidad del sublimado mundo artístico y reubica el entorno que rodea sus producciones dentro de ese sistema/mundo que, como apuntaban Castro Gómez y Walter Mignolo, define el capitalismo global (Castro, 1993).

Falso león (2011), como gráficamente se denomina la pieza, aborda, desde el más personal análisis político, la dimensión económica, en absoluto despreciable, que se oculta tras los celebrados procesos de mediación y exhibición cultural. El procedimiento expresivo utilizado se plantea desde la mimesis estricta. En una suerte de planteamiento apropiacionista, Regina José reproduce la estatuilla con que la *Bienal de Venecia* acostumbra a distinguir a sus galardonados. La figura, esculpida por Ángel y Fernando

Poyón (1976 y 1982) en Guatemala, constituye una copia exacta del *León de oro* con que ella misma es premiada en la *Bienal* de 2005. Realizada en bronce y recubierta con un baño de oro guatemalteco, la pieza es presentada en Venecia tres bienales después.



Figura 52. Foto 64. REGINA JOSÉ GALINDO. Falso León. 2011

La propia artista ilustra, en diversas entrevistas, las incidencias que esconde la producción de esta escultura, copia leal del galardón primitivo que por problemas económicos ella vende en el año 2007. El controvertido artista español Santiago Sierra (1966) es el protagonista de esa transacción, lo que le convierte en el nuevo propietario del trofeo. Pero no acaba ahí la deriva de la estatuilla ya que finalmente también él se deshace de la cotizada pieza al revenderla a un coleccionista, como explica la autora:

(...) por primera vez, soy invitada a participar en la Bienal de Venecia, pero dentro del pabellón latinoamericano, por primera vez no voy a participar dentro de la selección central, sino que participo representando a mi país. La gran sorpresa es que cuando recibimos la invitación (...) te dice que tienes que pagar una cuota de seis mil euros para poder participar. Y cuando

represento a un país del Tercer Mundo que se sabe que el Estado no tiene plata para invertir en arte, que ni siquiera existen galerías, instituciones, museos. (...) son preguntas quedan en el aire, entonces yo decido trabajar con este falso León de oro. Tenía la historia de que yo en el 2005 lo gano y años después lo tengo que vender (...) (Vélez y Ramas, 2012).

En muchos sentidos, la realización puede considerarse un epílogo de la obra precedente –*Looting*–.¹⁸⁶ Y la experiencia que la *performer* relata, con la posesión y desposesión de la preciada figurilla de oro, una ajustada actualización del proceso de saqueo, permanente y sostenido, metaforizado en *Looting*. De hecho, la pieza se expuso en el *Pabellón Latinoamericano* de la *bienal veneciana* acompañando a la vitrina con las diminutas esculturas de oro de aquel proyecto. En último término, *Falso león* no hace sino desplazar el argumentario desarrollado en esa *performance* hacia el mundo del arte.

El objetivo de la creadora guatemalteca no es otro que introducir en el corazón de los sacralizados eventos internacionales una crítica frontal. Realiza con ello un guiño disruptivo que disuelve los falsos espejismos y permite visibilizar los componentes de mercantilización financiera subyacentes a los discursos artísticos. No cabe duda de que, para cualquier artista, la participación en una exhibición de este rango lleva aparejado un innegable prestigio y reconocimiento, pero, como la propia Regina continúa explicando en la entrevista antes citada, sus consecuencias son muy limitadas, “*Este apellido que me ha acompañado desde el 2005, me ha abierto puertas, pero tampoco ha modificado radicalmente mi existencia, como individuo, como Regina José Galindo*” (Vélez y Ramas, 2012).

Como ilustra la accidentada peripecia vital sustanciada por la artista, la compacta imagen proyectada por eventos y bienales, convertidos en modelos de exhibición y generación de discurso, escamotea otras dimensiones mucho más opacas. Entre ellas, y especialmente, su alta potencialidad económica

¹⁸⁶ Análisis pormenorizado de la obra en p. 430.

que corrobora el acusado crecimiento de estas efemérides desde las últimas décadas del siglo XX. Sin negar la relevancia del fenómeno para la expansión y conocimiento del arte contemporáneo, ratificado reiteradamente en numerosos textos de teoría artística,¹⁸⁷ llama la atención el escaso interés mostrado por esas mismas instancias ante determinados aspectos, como el de la relación económica que enlaza la exhibición de obras de arte con su proceso de producción y su posterior comercialización.

Los juicios estéticos sobre las realizaciones artísticas y sus creadores solapan, cuando no ocuyen, cualquier elemento crítico que introduzca algún tipo de análisis sobre las redes de circulación de intereses y capitales que conforman esta pujante industria. Un floreciente nicho de mercado en absoluto indiferente a los flujos globales de capital y en el que, como los avatares de la *performer* guatemalteca ponen de manifiesto, la creciente sensibilidad de los centros expositivos tradicionales hacia las denominadas periferias no ha supuesto, para estas últimas, una modificación realmente relevante en cuanto al lugar de intercambio ocupado dentro del esquema global.

Como ocurría en *Looting*, también en *Falso León* el oro de las Américas se convierte en un elemento simbólico de alto poder significativo que, en su descompensado tránsito de ida y vuelta, ilustra de forma ajustada la expoliadora relación que las antiguas metrópolis coloniales continúan manteniendo con sus áreas de influencia. La concesión y pérdida del premio obtenido por Regina José en la bienal veneciana restablece el saqueo secular de las riquezas latinoamericanas y desvela las soterradas relaciones existentes entre cultura y capital.

La imbricación entre ambos elementos evidencia la condición económica que define este tipo de acontecimientos de los que

¹⁸⁷ Son numerosas las publicaciones que subrayan este hecho. En ellas, encontramos una gran pluralidad de enfoques, desde obras de carácter más problematizador, como FILIPOVIC, Elena (eds.), *The Biennial Reader*, Bergen (Noruega), Bergen Kunsthall, 2010, a otras publicaciones más integradoras, como GUASCH, Ana M^a, *El arte del siglo XX en sus exposiciones*, Barcelona, Ed. Serbal, 2009.

frecuentemente solo apreciamos su dimensión de proyecto cultural. Esa naturaleza dual comporta un movimiento de dispersión y centralización, una dinámica que desplaza geográficamente los espacios productivos, sin que ello conlleve necesariamente una expansión equivalente de la riqueza o del acceso a la movilidad social, sino más bien todo lo contrario.

c) Represión y desmemoria

En el año 2006, coincidiendo con el cumplimiento de la década de paz inaugurada tras la firma de los *Acuerdos de Esquipulas*, Regina José realiza una peculiar intervención en la que hace uso del espacio público como canal comunicativo. En ella, plantea una reflexión sobre la situación del país diez años después de finalizada la contienda. Con esa finalidad y bajo el descriptivo título de **Corona** (2006),¹⁸⁸ Galindo confecciona un generoso tondo de flores blancas que deposita sobre el pavimento de la plaza central de Guatemala capital, en el corazón político y social de la ciudad.

Conocido habitualmente como *Parque Central*, este transitado espacio urbanístico es uno de los principales ejes de atracción del núcleo urbano. En él se concentran no solo una parte importante de los eventos públicos del país, sino también algunos de los centros políticos y religiosos que lo rigen, el *Palacio Nacional* y la *Catedral Metropolitana* son, sin duda, los más significativos. De su cenitalidad da cuenta una larga historia en la que rastreamos desde ilustres monumentos conmemorativos, como las retiradas estatuas de Colón o Fray Bartolomé de las Casas, hasta acontecimientos políticos tristemente memorables, como el fusilamiento con que se saldó el atentado frustrado contra el general Estrada Cabrera en la dictatorial Guatemala decimonónica.

¹⁸⁸ Foto 65, p. 448. Disponible <https://www.reginajosegalindo.com/en/corona-2/>

No es extraño, por tanto, que fuera esta ubicación la elegida por el gobierno nacional para escenificar el programa celebratorio que, con un muy limitado sentido crítico, sancionaba la restauración de la convivencia pacífica tras el fin de los enfrentamientos. Ya en 1985, coincidiendo con la promulgación de la actual *Carta Constituyente*, este connotado espacio urbano había experimentado una modificación en su nomenclatura que, a partir de ese momento, pasó a incorporar a su denominación el sustantivo: *Constitución*. Un ingrediente más que hacía de él el punto idóneo para festejar y dar sanción oficial a los, supuestamente, grandes logros conseguidos desde el Estado en los diez años transcurridos tras el fin de la guerra.

De forma ostentosa, la ratificación material de los eventos resultó inigualablemente conmemorada por la erección, frente al *Palacio Nacional* y sede del gobierno, de una imponente bandera enarbolada sobre una asta de gigantescas proporciones. La enseña nacional quedó finalmente instalada en la plaza de forma permanente el 17 de agosto, *Día de la bandera*, y, por lo tanto, señalada fecha de exaltación patriótica. Con su arrogante iniciativa, el gabinete presidencial del derechista Oscar Berger parecía querer obviar las profundas debilidades democráticas que fisuraban sus tres años de mandato. La intención era, sin duda, desdibujar, bajo el indiscutible símbolo de identificación nacional, la aquiescencia cómplice e interesada que su gobierno mantenía con el general Ríos Montt, líder de la segunda fuerza mayoritaria en el Parlamento.

Ya en el arranque de su legislatura, un demoledor informe de la *Misión de Verificación de las Naciones Unidas en Guatemala* (MINUGUA), sintetizaba con rotundidad el precario seguimiento de las directrices recogidas en los *Acuerdos de Paz*: "*Lamentamos que la inseguridad, la corrupción, la impunidad, la injerencia del Ejército, el ambiente de intimidación, el deterioro de los derechos humanos y la discriminación contra los indígenas eclipsen los logros obtenidos*" (Elías, 2003). Pero, lejos de modificar las graves deficiencias apuntadas por los observadores internacionales, la nueva etapa presidencial inaugurada por Berger se caracterizó por soslayar el pesado lastre de destrozo económico y moral que su antecesor le había legado.

La restauración de la legalidad, el respeto a los derechos de los grupos indígenas o la resolución jurídica de los delitos de represión y lesa humanidad cometidos durante el conflicto quedaron, *de facto*, relegados. El balance de esa década de paz atravesada por el país no parecía, en consecuencia, haber alcanzado, ni siquiera mínimamente, la supuesta pretensión de restituir la dignidad de la sociedad guatemalteca, especialmente de sus víctimas, tal como planteaba con rotundidad el concluyente documento elaborado por MINUGUA.



Figura 53. Foto 65. REGINA JOSÉ GALINDO. Corona. 2006. David Pérez

Muchas voces, dentro y fuera de Guatemala, hicieron pública su posición discordante respecto a las exultantes posturas oficiales del Estado. Entre ellas, la artista que, como ya había hecho en otras ocasiones, supo dar forma creativa a los sentimientos y demandas de esa parte de la población que se resistía a aceptar la edulcorada versión oficial sobre los resultados del proceso democratizador. Haciéndose partícipe del dolor de las víctimas y reclamando la potencia discursiva del espacio público, Regina José intenta contrarrestar el triunfalista emblema, apostado en el centro de la explanada

por el poder ejecutivo, con una humilde y efímera ofrenda floral. Su acción se convierte, así, en un gesto de homenaje que, depositado a los pies de la enseña, desafía la avasalladora política de olvido obscenamente representada por el erecto estandarte.

Con esta obra, como ocurre con alguna de las realizaciones de la colombiana Doris Salcedo, Galindo interviene en el espacio colectivo desde un concepto anitmonumental y humanizador, en abierta y atrevida oposición al principio autoritario simbolizado por la fálica bandera. Desde la transparencia formal que manifiesta esta obra, la artista es capaz de resignificar el discurso de *paz y prosperidad* propalado por el festejo conmemorativo del gobierno y desvelar, modificando su sentido, la falacia de su impostada celebración. Y para ello, recurre a una estrategia estética que nos devuelve, una vez más, a esa perspectiva creativa marcada por la condición de género que subyace a toda su producción.

La corona mortuoria que deposita junto a mástil transgrede la intencionalidad original de la instalación gubernativa trocando el jubiloso enaltecimiento político, representado por la divisa patriótica, por un gesto de duelo, sencillo y silente. Con su intervención urbana, Regina José resitúa el homenaje conmemorativo en un nuevo territorio que busca trascender las convenciones demagógicas de los discursos oficiales. Desde un ámbito tradicionalmente vinculado con el universo femenino, como es el de los rituales funerarios y la conservación de la memoria de los que han desaparecido, la artista genera una acción creativa que rememora, en el espacio público, el dolor y la pérdida de quienes, adscritos a esa misma enseña que, sin embargo, obvia su existencia, reclaman visibilidad, reconocimiento, reparación y justicia.

La direccionada y prepotente verticalidad del soporte abanderado, con su sentido de atemporalidad y permanencia, contrasta así abruptamente con la comunitaria circularidad de esa rueda de flores albas tejida por la autora. Una ofrenda que permite no solo canalizar el duelo y visibilizar las ausencias, sino también reafirmar que no es posible construir una nación negando su

historia, ni glorificar la instauración de la paz y la libertad si éstas se sustentan sobre el olvido. Con su austera corona vegetal, Galindo rinde tributo a quienes han padecido una doble victimización: por los atropellos vividos, inicialmente, y por la impunidad que alimenta la desmemoria, con posterioridad.

Honar y homenajear a las víctimas e identificar y juzgar a los responsables no parece una pretensión desproporcionada para un país que, como Guatemala, sufrió un desgarró social tan intenso y prolongado. Pero, como los acontecimientos insistían en recordar, la Guatemala postbélica estaba lejos de ser capaz de suturar las heridas abiertas tras treinta y seis años de persistentes combates. Anudando esa secuencia histórica, figuras perfiladas con trazos especialmente oscuros continuaban ostentando significadas posiciones de poder. Es el caso del general Ríos Montt, excluido ese mismo año de una orden de captura solicitada desde la Audiencia Nacional española por el juez Pedraz y exculpado, asimismo, en idéntica fecha, en las diligencias abiertas por el *Ministerio Público* de su país por las violentas jornadas del año 2003 en las que el político jugó un papel determinante.

Como deja patente esta obra, para la artista las circunstancias, a diez años del conflicto, no habían experimentado grandes modificaciones. Pero su repulsa, por una paz que calificaba como ficticia, se venía expresando, de forma ininterrumpida, desde el año 2001 con una iniciativa que prolongaba en Guatemala un proyecto realizado en México ese mismo año. Allí, en el entorno museístico de *ExTeresa Arte Actual*, se organiza, en agosto de 2001, una amplia muestra sobre el arte guatemalteco emergente. La exposición, de carácter colectivo, recogía una pluralidad de manifestaciones vinculadas a la efervescencia generada en torno a los festivales guatemaltecos *Octubre Azul*. Bajo el rotulo general “Suyo/ ajeno y Ajeno/ suyo” y con Xavier Rodríguez como curador, la exhibición buscaba dar a conocer una apuesta creativa que, como afirmaba Guillermo Santamarina director de la institución de acogida, estaba marcada por su intensa singularidad,

(...) los guatemaltecos tienen otros planteamientos que pertenecen a un mundo de abstracción, posiciones políticas y compromisos sociales. Aquí, los artistas buscamos una puerta en el mercado; allá no hay mercado, así que tienen negada la posibilidad de vender alguno de sus objetos. Están (...) más comprometidos con su realidad" (Leyva, 2001).

Formando parte de un grupo de 16 artistas de un país donde, como ellos mismo señalaban, "*La intimidación, la amenaza, la marginación, era el pan nuestro de cada día*" (Leyva, 2011), Regina José presenta la *performance* **Bandera Nuestra** (2000).¹⁸⁹ La obra se articula como una intervención pública con la bandera de Guatemala presidiendo la fachada del histórico museo. Previamente, se habían sustituido los campos de color azul de sus extremos por listones negros, en clara alusión al luto que entintaba desde hacía décadas la vida del pueblo guatemalteco, una situación que la realidad política de la reciente democracia no lograba modificar. Como Galindo expresaba, años después, "(...) *era una imagen de duelo por la violencia y por las muertes que habían venido presentándose desde que tengo memoria. En el año 2000 básicamente era una muestra de repudio por la violencia*" (Azurdía, 2017).

Posteriormente, la acción realizada en México cristaliza dentro de Guatemala en un gesto de crítica política que la artista protagoniza de forma individual y pública. Para ello, como explica en una entrevista, a modo de protesta creativa decide confeccionar una bandera de luto que, coincidiendo

¹⁸⁹ Bajo la adscripción *Bandera negra* es posible encontrar en la red diversas entradas en las que particulares guatemaltecos celebran, e incluso reproducen con alguna imagen fotográfica, una bandera, con dos campos negros y uno blanco en el centro, que puede verse colgada cada mes de septiembre en algún edificio de la capital. El sorprendente deslizamiento experimentado por la obra, que se desplaza desde el marco institucional a los lugares donde la gobernabilidad se torna real, prefigura las más recientes prácticas *artistas*, ese neologismo bajo el que diversos autores expresan el creciente interés de los mundos del arte por la acción política directa. En el año 2018, Galindo formaliza finalmente la entidad artística de su intervención en una *performance* que, con el mismo título, **Bandera Negra**, ella misma protagoniza en las calles de la capital el día del desfile nacional. La obra, por vez primera, queda incorporada en la página oficial de la artista. Puede verse en <https://www.reginajosegalindo.com/bandera-negra/>

con la celebración anual de la independencia del país, despliega cada año en distintas localizaciones de la capital. El primer emplazamiento fue el propio domicilio de la artista, pero, a partir de ahí, el enclave ha ido variando en cada cita anual. El edificio *Pan Am*, el estudio de Sandra Monterroso, el edificio *El Centro* y la *Casa No'j* de Quetzaltenango figuran entre sus más señaladas ubicaciones, siempre en “*un espacio que tenga tráfico y por donde pase el desfile (del 15 de septiembre)*” (Moreno, 2017).

Desde un claro activismo militante, nada infrecuente en el arte latinoamericano más comprometido, esta reformulada bandera metaforiza la falta de esperanza, el miedo persistente y el interminable duelo del país. En el largo periplo vivido por esta propuesta, el gesto artístico ha ido provocando réplicas espontáneas que se han extendido en paralelo a la modificación de las razones que siguen justificando su persistente presencia, como señala la artista, “*Actualmente tiene una lectura distinta porque el pueblo está revelándose contra la situación de represión y corrupción que hay en el país*” (Azurdía, 2017). Cambian los argumentos, pero no las condiciones de la sociedad, incapaz de hacer justicia y de expulsar de su cotidianeidad la violencia extrema que subsiste tras una guerra civil que la población indígena sufrió de forma despiadada.

Pero ni está última acción ni *Corona* son las primeras obras en donde la autora pone énfasis en la tensa relación que guardan el poder y la violencia con la memoria histórica más inmediata. Ya en el año 2003, con ***¿Quién puede borrar las huellas?***, Regina Galindo pone en escena una *performance* de singular potencia visual que aborda, nuevamente en el escenario público, esta misma cuestión. En esta proposición, traslada valientemente a las calles guatemaltecas la memoria de las víctimas. Y refleja la ira incontenible de una población impotente ante la impune opacidad que las instancias jurídicas y gubernamentales del país mantienen sobre los responsables de los peores efectos de la guerra y la postguerra.

Su provocadora factura de imágenes impactantes, que trascendieron ampliamente las fronteras mesoamericanas, consigue ampliar el rango de

posibilidades de activación política desde lo artístico y reafirmar la intensa capacidad de la acción creativa para movilizar el pensamiento y el debate social. La intervención, con la que acudió a Venecia el año en que fue galardonada con el *León de oro*, hunde sus raíces en la realidad de su país, lastrado por una historia plagada de brutales represiones políticas y sociales. En esta ocasión, el punto de partida tiene su origen en la coyuntura más inmediata y constituye, en esa medida, la respuesta creativa a un acontecimiento concreto. Esto no es obstáculo, sin embargo, para que la realización acabe alcanzando una dimensión que desborda con creces la motivación inicial de la que brota.

Como explica la propia *performer*, su propuesta surge como reacción a la presentación de la candidatura del general José Efraín Ríos Montt a la presidencia del gobierno en el año 2003. Tal como refiere la prensa de la época (Paredes y Arellano, 2002), la postulación de Montt adolecía, por su recorrido golpista, de la exigible cobertura jurídica, pero ello no impidió que se desatara en el país una intensa batalla legal entre el *Frente Republicano Guatemalteco* (FRG), liderado por este oscuro militar, y la sociedad civil. La presión ciudadana, que obtuvo el dictamen favorable de la *Corte Suprema de Justicia*, no consigue, sin embargo, el apoyo de la *Corte de Constitucionalidad*, un organismo dominado por los representantes más conservadores y presidido, además, por el propio general.

El saldo final de la enconada pugna, que acabó trasladándose a las calles, fue una sangrienta jornada conocida como “jueves negro” (Prensa libre, 2017). En ella, los simpatizantes de Ríos Montt defendieron, con los argumentos de la fuerza y el miedo, el control de la ciudad. En ese vidrioso entorno de intimidación y violencia, pergueña Regina su propuesta, saliendo a la vía pública vestida de luto y armada exclusivamente con un recipiente colmado de sangre humana. Escuetos, pero efectivos instrumentos para contribuir a recordar que el protagonista de la desenfocada polémica electoral era el responsable de algunas de las más atroces masacres sufridas por la población maya en los años ochenta del siglo XX.



Figura 54. Foto 66. REGINA JOSÉ GALINDO. ¿Quién puede borrar las huellas? 2003. Fotografía: David Pérez

Desde un punto de vista formal, la configuración de la acción no puede ser más nítida. La artista, ataviada de negro, atraviesa el espacio que media entre la *Corte de Constitucionalidad* y el *Palacio Nacional* llevando una jofaina llena de sangre humana entre las manos. El recorrido dibuja una réplica metafórica exacta del desplazamiento político perseguido por el futuro candidato. La marcha de Galindo, lenta y silenciosa, se interrumpe intermitentemente para permitirle introducir los pies en el fluido sanguíneo recogido en el balde. A medida que avanza, la avenida queda marcada por una senda de pisadas rojas impresas sobre el pavimento. Al llegar al *Palacio Nacional*, sede del poder gubernativo, deposita la vasija ante la hilera de policías que lo custodian y, alineando frente a ellos las dos últimas huellas, abandona el escenario, dejando tras de sí el rastro de sus pisadas ensangrentadas.

Probablemente esta obra es una de las intervenciones de Regina Galindo de más claro contenido político. La propia artista lo explica con claridad en una entrevista mantenida con el escritor Francisco Goldman (2006):

(...) surge de la rabia y el miedo. Cuando supe que Ríos Montt se las había arreglado para conseguir la aceptación como candidato presidencial (...) En aquel momento y en aquel lugar decidí que tenía que tomar las calles con mi grito y amplificarlo. Tenía que hacerlo (Goldman, 2006).

Como reconoce con asombro el propio entrevistador, la condensación metafórica del *sendero de huellas sangrientas*, legible para cualquier guatemalteco independientemente de su extracción social o cultural, era “*después de una plétora de palabras escritas sobre la violencia y la injusticia en Guatemala, la declaración más impactante*” con que había tropezado en mucho tiempo” (Goldman, 2006). De hecho, las imágenes de la *performance* se convirtieron en una suerte de contrapropaganda que, acompañando a un texto contra la inaceptable candidatura presidencial, se repartió durante esos días entre la población.

Su ejercicio de agitación frente a la desmemoria constituye un efectivo intento de desenmascarar, de forma poética, la siniestra figura del militar, remodelada arteramente por el maquillaje propagandístico del falseado juego democrático. Calificado, por el número de muertos durante su mandato, como uno de los dictadores más violentos de la historia reciente de América Latina, su figura es conocida en los medios internacionales cuando, en 1999, la líder indígena y premio *Nobel de la Paz* Rigoberta Menchú traslada su demanda judicial, con acusaciones de genocidio, torturas, desapariciones y terrorismo de Estado, ante los tribunales españoles. Una interposición legal que, tras múltiples vicisitudes, cristaliza, en enero de 2012, en la admisión por la magistratura guatemalteca de una causa histórica por delitos de genocidio y crímenes contra la humanidad donde el general resulta condenado.

Presidente, *de facto*, entre el golpe de estado de marzo de 1982 y agosto de 1983, Ríos Montt fue el responsable de la organización y dirección de las temibles *Patrullas de Autodefensa Civil (PAC)* (Rostica, 2014: 13), grupos paramilitares reclutados en las aldeas y encargados de combatir todo tipo de oposición, sin importar los medios empleados. Asimismo, fue el

arquitecto de la agresiva campaña contra la insurgencia comunista conocida como “Plan Fusiles y Frijoles”, un programa que, tras su fachada de aporte de trabajo y alimentos, ocultaba una finalidad punitiva (Poitevin, 2004: 62). Esta estrategia ofensiva tuvo efectos catastróficos para la población rural. Los afectados, en su mayor parte campesinos mayas, engrosan un registro que cuenta por miles los asesinatos documentados durante el período más sangriento de la dictadura.

Pero ninguna de estas razones constituyó un obstáculo para que, tras la fundación del FRG en 1989, su titular ganara las elecciones y gobernara, bajo la presidencia de Alfonso Portillo, entre 2000 y 2004. Para enfrentar la desproporcionada desmesura de la amnesia instalada en el país, ingenia Regina su intervención callejera que, como ocurre con las realizaciones urbanas de Doris Salcedo, busca reactivar la memoria e incorporar a las víctimas al debate nacional. En un ejercicio poético que nos recuerda las exploraciones creativas de Ana Mendieta en torno a la representación de la corporalidad femenina, Regina José acierta a establecer una pauta representativa que, contraviniendo el significado habitual del binomio, consigue conferir “presencia” a la “ausencia”.

De la misma forma que la artista cubana subvierte la connotada estructura visual que lastra nuestra cultura, a través de sus multiformes series de *Siluetas* (1973-1978) y *Huellas* (1982), Regina José consigue generar una ruta expresiva que se adentra igualmente en las fisuras de la visibilidad. Para Mendieta, el recurso al vacío y la desmaterialización garantizaba, al cuestionar los mecanismos de inscripción hegemónicos, un modelo capaz de sortear la violencia simbólica de la mirada. Para Galindo, la apelación al rastro sanguíneo permite que se hagan presentes, por la capacidad evocadora de la sangre, los cuerpos de los ausentes. De esta forma, a través de las entintadas huellas humanas como metonímicos significantes, la centralidad de la historia oficial es contrarrestada por las historias silenciadas de quienes habían sido expulsados fuera de sus márgenes.

En ese difícil equilibrio que el arte mantiene con la política en muchas de las producciones contemporáneas, *¿Quién puede borrar las huellas?* confiere nuevos límites a la controvertida frontera que, pretendidamente, deslinda ambos espacios. Y, certificando la politicidad de cualquier intervención artística generada en el ámbito público (Deutsche, 2001), reafirma la intensa potencia de la acción creativa para generar prácticas artísticas con capacidad no solo de interferir estratégicamente los códigos de representación dominantes, sino también de producir espacio político. En definitiva, para contribuir, de forma efectiva, a definir lo colectivo, ese universo compartido en que se asumen identidades y compromisos y que, difícilmente, puede conjugarse sin la aquiescencia legitimadora de sus participantes.



Figura 55. Foto 67 y 68. REGINA JOSÉ GALINDO. *¿Quién puede borrar las huellas?* 2003.
Fotografía: David Pérez

El cuerpo de la *performer*, tan frecuentemente transmutado en sus obras en un espacio de resistencia, adquiere en esta pieza la legibilidad de la escritura, al convertir su elocuencia en un auténtico texto codificado por el lenguaje estético. A igual que ocurría en *Perra*,¹⁹⁰ la *performance* aproxima la consistencia corporal a la conceptualidad de lo verbal. Pero a diferencia de aquella realización, en *¿Quién puede borrar las huellas?* la arbitrariedad del

¹⁹⁰ Análisis en profundidad de la *performance* en p. 339.

alfabeto es sustituida por la transparencia mimética del lenguaje ideográfico. Replicando las marcas de pies desnudos con que los *mapas-códices* de los antiguos mayas señalaban caminos y sendas, la artista, con sus pies ensangrentados, puebla las calles de seres humanos, vivos en el recuerdo de quienes no han sucumbido a la desmemoria: “*Como el escritor que introduce la pluma en el tintero el episodio se convirtió en una metáfora poética para el acto de inscribir memorias imborrables*” (Pérez-Ratton, 2013:164).

Son varios los elementos con los que juega Regina José en esta impresionante producción que hacen de ella una de las más rotundas prácticas de rebeldía artística. Evidentemente hay, en primer lugar, un cuestionamiento expreso de la legitimidad de los poderes políticos erigidos sobre miles de crímenes que permanecen impunes. La población masacrada recobra su presencia en las huellas de sangre que la artista deja timbradas sobre la acera y que, desde el silencio que es condición de muerte, reclaman justicia. Pero, más allá del acontecimiento político concreto que suscita la intervención, la *performance* adquiere una dimensión mucho más amplia que, sobrepasando el entorno guatemalteco, refleja y denuncia el dramático peso de la fuerza militar en la historia no solo de Guatemala, sino de muchos de los estados latinoamericanos liderados por regímenes dictatoriales a lo largo del siglo XX.

. Una buena parte de la potencia que la elaboración transmite deriva, asimismo, del provocador contraste visual que se establece entre la pequeña silueta de esa mujer, de rasgos mayas, descalza y vestida con una sencillez extrema, que porta una humilde batea y el grupo de hombres alineados, armados y uniformados, frente a los que ella culmina decididamente su acción. Por otro lado, el silencio y el color negro de la ropa que porta, símbolo de luto y duelo desde tiempos inmemoriales, y el hecho de que sea una figura femenina la que, con su actuación, preserva y reivindica la memoria compartida nos vuelve a trasladar a los espacios comunales de lo funerario, en donde las mujeres han desempeñado tradicionalmente un papel de central protagonismo.

Pero en esta intervención, la memoria no sólo se preserva, sino que se exige y es una mujer la que, subvirtiendo los códigos establecidos, toma la iniciativa y actúa. La pasividad resignada que habitualmente acompaña al duelo se transforma, así, en denuncia activa, en un desafío profundamente intensificado por el componente genérico con que se formula. Por todo ello, la condensación visual y conceptual conseguida por Galindo, más allá de la circunstancialidad política originaria, rebasa las fronteras de su mundo latinoamericano para adquirir características simbólicas universales. El comentario directo que explícitamente realiza sobre la violencia militar en el contexto latino se convierte en un contundente cuestionamiento de todo tipo de opresión y en un estremecedor alegato contra el ejercicio, impune y arbitrario, de la violencia desde cualquier tipo de poder.

Tan solo un año después de la escenificación de esta obra, Regina José aborda otra paradigmática realización en la que vuelve a convocar el poder de la plaza pública. En ella, una vez más, reclama la necesidad de no olvidar la violencia vivida y la urgencia de sellar el compromiso moral con las víctimas contraído en los *Acuerdos de Paz*. Frente a la fragilidad de la memoria, manipulada por los detentadores del poder, en ***El peso de la sangre*** (2004) Galindo vuelve a situar su cuerpo en el centro del ágora a fin de replantear, con un nuevo lenguaje, la interrogación ya formulada en la propuesta anterior - *¿Quién puede borrar las huellas?* -. Y, como ocurría en aquella, deja patente que su pretensión es comprometer con su demanda, emocional e intelectualmente, la respuesta del espectador, consciente de que, como señala Antoine Prost (2001: 89), es la pregunta la que construye el objeto de conocimiento.

El interrogante de la artista, como el del historiador, nunca actúa de forma inocente al acotar, en el universo ilimitado de los hechos, aquellos sobre los que pretende centrar nuestro interés. Y así, instalándose en ese juego dialéctico que la memoria establece con la historia, su cuestionamiento trata de provocar una secuencia de encadenados en los que explicación y comprensión se entrelazan inevitablemente. De esta forma, integrando en una perfecta fusión los mecanismos de intelección emotiva y cognitiva, Regina

José apela directamente a su interlocutor para resituarlo frente a los efectos de la violencia vivida. Con su nueva propuesta, vuelve a sacudir los recuerdos que habían quedado adormecidos, en un enésimo intento de mantener a salvo del olvido los cuerpos y nombres sofocados por las tachaduras de una Paz que, después de casi una década de instauración, se revelaba, en sus efectos, falaz y precaria.

Al igual que la construcción precedente- *¿Quién puede borrar las huellas?* -, esta intervención constituye un valiente desafío a los intentos persistentes de los poderes políticos por diluir, en la vorágine cotidiana, tanto el rastro dejado por los crímenes del periodo de guerra como su incapacidad para terminar con las inexplicables réplicas de aquella violencia en la nueva sociedad de *tiempos de paz*. Pero en esta *performance* la apremiante función apelativa que mostraba aquella se torna sosegada invitación a la reacción reposada y meditativa.

Como explicaba Susan Sontag (2010), es función del mecanismo reflexivo evitar anclar la memoria en el estéril encierro de la conmemoración, “Quizá se le atribuye demasiado valor a la memoria y no el suficiente a la reflexión. Recordar es una acción ética (...)” (Sontag, 2010:97-98). Indisociablemente enredados, reflexión y memoria se reclaman mutuamente ya que, si entender es primordial frente al solo hecho de recordar, inevitablemente también, para llegar a comprender es preciso mantener vivo el recuerdo. Es por ello que, como ocurre en las realizaciones espaciales de Doris Salcedo, esta *performance* se ensambla para activar la memoria política frente a la desmemoria histórica y la insensibilidad social.

Profundizando en la brecha abierta en 1999 por sus primeros trabajos, en esta pieza, la artista utiliza la plaza, como lugar de confluencia pública, y su propio cuerpo, como metáfora del cuerpo social, para alegorizar con esos dos elementos las ingentes pérdidas humanas sobre las que se asienta la endeble democracia instaurada en el país. En su factura, la intervención adquiere un perfil híbrido que hace de ella una construcción singular. Sin ignorar el predominante componente performativo que implica la utilización de

su cuerpo como eje central de la escenificación, percibimos en ella, sin embargo, una consistencia escultórica a la que insensiblemente nos remite el calculado estatismo de la composición y la propia disposición del conjunto.



Figura 56. Foto 69 y 70. REGINA JOSÉ GALINDO. El peso de la sangre. 2004. Fotografía: Belia de Vico

Recurriendo nuevamente a la simbólica ubicación del *Parque Central*, Regina José erige un escueto armazón metálico triangular de cuyo vértice superior pende una bolsa cargada con un litro de sangre humana. Bajo esa estructura, la artista, sentada y completamente vestida de blanco, permanece impassible mientras el plasma humano va deslizándose a través de su rostro. Inmóvil, ante la mirada atenta de los transeúntes, recibe silenciosamente el preciado líquido que se vierte sobre su cabeza lentamente, gota a gota, y que acaba derramándose sobre su cuerpo, ensangrentando su ropa.

Las características formales de la pieza y la manera en que está planteada la relación con el espacio urbano nos permiten establecer un claro vínculo entre esta realización y el denominado por Iria Candela arte *antimonumental* (Candela, 2004:239), en una fórmula de radical confrontación y resistencia. El lenguaje contradiscursivo y movilizador empleado por la

artista, su connotada ubicación y el recurso a una temporalidad de condición efímera que se dan cita en la obra hacen de ella un auténtico contrarrelato crítico de las tradicionales construcciones conmemorativas, que la autora emula y repudia al mismo tiempo.

En el epicentro simbólico del poder político y militar, Galindo erige, desafiante, esta orgánica estatua humana. En su doliente dramatización, la *performer* cuestiona el pasado y reclama emotivamente del espectador un ejercicio reflexivo en el que el deber de recordar y la conciencia del tiempo vivido tornen activa la pasividad de la pieza. Con el significativo trasfondo de la catedral metropolitana, contra cuya fachada se recorta la figura sedente, la propuesta adquiere tintes representativos que la aproximan a la imaginería religiosa y popular. Los regueros de sangre que cubren el rostro de la artista, mudo e impávido, nos recuerdan tanto a las víctimas de la barbarie bélica como a las torturadas figuras de la *Semana Santa*.

Rezuma en ella la iconografía religiosa, excesiva y prolija, que florece abundantemente durante el periodo barroco en todo el ámbito hispanoamericano. La cruda impronta visual del *Ecce Homo*, los *Cristos yacentes* o la más autóctona *Virgen de la Soledad*, festejada en las velaciones guatemaltecas del mes de septiembre, confluyen en la imagen proyectada por esta escultura corpórea, por más que la autora rechace expresamente, en distintas ocasiones, la consistencia de esta filiación en el conjunto de sus obras:

(...) Yo no sé ni entiendo mucho de religión. Ya sea catolicismo o cristianismo es muy lejano a mi vida corriente (...) Fui bautizada (...) pero en la casa de mis padres jamás nos obligaron a creer en algo, ni en imágenes, ni en santos, ni en milagros (...) Me parece que mis imágenes remiten más directamente al sufrimiento real, cotidiano (...) en este mundo de opresión, jerarquías y poder (Cazali, 2009:81).

Es cierto que, obviando esa raigambre religiosa, el recurrente uso de la sangre, que Regina despliega en algunas de sus elaboraciones, entronca con

una extendida tradición latinoamericana que, desde Frida Kahlo hasta Artur Barrio o Teresa Margolles, convierte este simbólico fluido vital en materia constructiva y significativa fundamental de la obra creativa. No es difícil, por otro lado, intuir en esta pieza concreta el rastro directo de algunas de las más paradigmáticas *performances* de Ana Mendieta, con las que la obra de la autora guarda algo más que una fortuita similitud. En ambas artistas, el flujo sanguíneo, polisémica metáfora empleada como pulsión de muerte y de vida, se convierte en un poderoso dispositivo para denunciar la violencia desmedida e injustificable. Una herramienta que, por su alta capacidad evocadora, genera imágenes de intenso impacto visual y emocional.

El carácter marcadamente conceptual y excesivo de las últimas construcciones revisadas se torna intimista y cercano, o documentalista y transparente, en otras piezas en las que Regina José se acerca, desde una concreción más explícita, a la población reducida al mutismo por las prácticas represivas y la violencia política vivida por América Latina durante décadas. Contra el imperativo de la negación y el olvido, que condena a estas víctimas a diluirse en el pasado clausurado por las nuevas democracias, Galindo impone la visibilidad contundente de su accionismo, que vuelve a situar en el debate colectivo su incómoda presencia. Sus *performances* generan con ello superficies de reinscripción sensible en donde la memoria transmuta el silencio en lenguaje, para poner distancia con el horror y restaurar la facultad de dar sentido.

En estas obras, sus propuestas se tornan mecanismos que niegan el borrado de los nombres, la confiscación de las identidades y la pervivencia de la impunidad, y señalan, acusadoramente, a aquellas instancias que, teniendo la responsabilidad de instaurar la verdad y hacer justicia, prefieren amoldarse a los nuevos pactos sociales y sucumbir a la amnesia apartando la mirada. Se interna con ello entre las bamabalinas más tortuosas de la memoria común, donde a la ausencia provocada por las pérdidas humanas se agrega, en muchas ocasiones, la violencia añadida que conlleva la desaparición de los cuerpos y con ello la imposibilidad tranquilizadora de la despedida. Un castigo adicional que condena a familiares y allegados, o las comunidades de

pertenencia, a deambular en un pantano de dolor e incertidumbre alrededor del vacío producido.

Curiosamente, la primera de las intervenciones con este trasfondo es planificada por la artista para ser realizada fuera de su país natal, en un contexto, no obstante, con una historia de represión urbana en absoluto alejada de la vivida durante los periodos dictatoriales por la población guatemalteca. **Reconocimiento de un cuerpo** (2008)¹⁹¹ es el título de una de las dos *performances* con que Regina Galindo responde, en el año 2008, a la invitación cursada por el *Centro Cultural de España* en la ciudad de Córdoba (Argentina). La acción, inscrita en una completa agenda que incluía conferencias y talleres, convierte una de las salas de la institución en improvisada morgue. En ella, Galindo, después de que un equipo médico proceda a su sedación, permanece desnuda sobre una camilla, cubierta totalmente por una sábana blanca y en un estado de enajenación absoluta.



Figura 57. Foto 71. REGINA JOSÉ GALINDO. Reconocimiento de un cuerpo. 2008. Fotografía: Paulo Jurgelenas

El público, parte imprescindible de esta intervención, se convierte, una vez dentro del recinto, en el contrasujeto de la puesta en escena proyectada

¹⁹¹ Foto 71, p. 464. Disponible en <https://www.reginajosegalindo.com/en/reconocimiento-de-un-cuerpo-2/>

por la autora. En un ambiente de semipenumbra, el espectador aguarda expectante hasta que alguien, levantando la sábana, procede a *reconocer el cuerpo*, la única acción que, reiterativamente, interrumpe el silencio respetuoso y la distancia guardada por los asistentes. La protagonista central de la obra es, sin duda, la muerte, una invitada nada infrecuente en el conjunto de la producción de esta creadora, pero presentada en esta forma y en la República Argentina la acción adquiere, de inmediato, una carga semántica intensamente política.

Inevitablemente, la escena traslada a los asistentes a una historia, relativamente próxima, marcada por los crímenes de estado y las desapariciones forzadas perpetradas por la dictadura. Un oscuro pasado violentamente escrito por el estamento militar en el que, como los *Juicios de la Verdad* pusieron en evidencia, la población civil desempeñó también un papel determinante, por acción o por omisión. En la *performance*, de manera similar, los participantes se ven inmersos en una situación que requiere su posicionamiento en la medida en que el proceso de comprensión que reclama la pieza, como queda patente, compromete inevitablemente al público, convertido en intérprete.

Hay que señalar que la ciudad de Córdoba fue pionera en promover, ya en 1984, las primeras causas penales contra los responsables de la persecución política. Un hecho que propicia que, cuando en 1986 se dicta la *Ley de Punto Final*, el *Servicio de Paz y Justicia* del *Centro de Estudios Legales y Sociales* (CELS), que agrupaba a más de un centenar de familiares, ya tenía presentadas sus demandas ante la *Jurisdicción Militar* (Solis, 2021:252). Pero, como ocurre en el resto de la producción de esta *performer*, la razonable contextualización de la que brota el montaje no desplaza, en modo alguno, el sustrato basal del que se alimenta y en el que la realidad guatemalteca está siempre presente.

La intervención, tan austera como impactante, intenta, en palabras de su autora "(...) *desarrollar una simbiosis entre el lugar al que estoy viniendo y el lugar del que provengo, porque tenemos historias, raíces y problemáticas*

similares” (Rodríguez, E., 2008). “*Es una acción muy simple, sumamente pasiva*”, agrega, “*En Latinoamérica, la gente, al ver un cuerpo cubierto, sabe inmediatamente lo que tiene que hacer*” (Rodríguez, E., 2008). A pesar de todo, este manto de muertes violentas con que las dictaduras latinoamericanas han envenenado gran parte del siglo XX presenta matices diferencialmente significativos en el área centroamericana. En Guatemala, los excesos vividos durante la guerra no encuentran, después de firmados los *Acuerdos de Paz*, el freno que cabía esperar.

Instalada profundamente en el tejido social, la presión ejercida contra la insurgencia y los calificados como grupos de oposición fue sustituida en tierras guatemaltecas por una violencia generalizada y absurda. Un componente que dificulta extraordinariamente la restauración de la convivencia y cuyas raíces hay que buscar no solo en el pasado más inmediato de los enfrentamientos armados, sino en los conflictos estructurales más profundos sobre los que se ha ido construyendo la historia del país. Como constata Regina Galindo, en la entrevista antes citada, “*Posiblemente para Argentina la obra tenga un tinte 100% político, pero si tú lo haces en Guatemala, la obra te habla del día a día. ¿Qué familia guatemalteca no ha tenido que reconocer cuerpos? Si hay 30 muertos al día*” (Rodríguez, E., 2008).

Y es seguramente esa razón la que la lleva cinco años después a plantear, en el centro histórico de La Antigua Guatemala, una peculiar realización en donde, contra lo que suele ser el tono general de su repertorio, se atreve a introducir un vector lúdico en el desarrollo formal de la propuesta. **Caminos** (2013)¹⁹² es una intervención urbana gestada en el marco de un laboratorio de experimentación artística que, bajo la sugerente convocatoria de *Inmonumentum*, congrega en el monasterio *Concepción 41*¹⁹³ a un grupo

¹⁹² Foto 72, p. 468. Disponible en <https://www.reginajosegalindo.com/en/caminos-2/>

¹⁹³ *Concepción 41* es la denominación de una *Fundación de Arte Contemporáneo* ubicada en la ciudad de La Antigua, en Guatemala, sobre los restos de un antiguo convento colonial. Este centro de producción creativa, concebido como un espacio crítico y abierto al lenguaje experimental, cuenta con el soporte económico de la *New York Foundation for the Arts*.

de creadores de muy diferentes disciplinas. Rosina Cazali, promotora del proyecto, intentaba conjugar, como ya advierte la denominación del evento, el peso de la historia y la memoria que el espacio monumentalizado del casco antiguo de la ciudad propiciaba. Un entorno adecuado para suscitar la capacidad del arte para movilizar ideas o para apuntar nuevas rutas significativas para la memoria

Desde esas premisas, Regina José confecciona una producción singular en la que se combinan dispares ingredientes que, solo con la intervención directa y participante del público, podían ser efectivamente activados. El laberinto y sus resonancias míticas, las telas que, a modo de hebras conductoras, despliegan manos femeninas y el cuerpo inerte de una mujer confluyen en una *performance* que, exigiendo un pequeño esfuerzo de implicación por parte de los asistentes, ofrecía a cambio la posibilidad de ocupar el lugar del sujeto activo de la acción y no solo el del quien contempla lo que ocurre. La circularidad en que se enredan la vida y la muerte y la omnipresencia de esta última en el pasado y el presente guatemalteco, temas ya recorridos por la artista en otras realizaciones, son los mimbres a partir de los que se trenza un diseño que, como apunta la autora, “(...) *tiene mucho de metáfora*” (Concepción 41, 2013).

Inicialmente el planteamiento de la acción tiene el sabor de un juego infantil, “*Había cuatro caminos que eran como las cuatro líneas de la mano, como yo me lo había imaginado que todas llevan a un punto, mientras más larga era la línea más posibilidades había de vida*” (Concepción 41, 2013). Para su desarrollo, la *performer*, saca la obra fuera de la sede expositiva e interviene en el espacio, transformando el intrincado trazado urbano de La Antigua en el escenario de un posible descubrimiento. Para alcanzarlo, los espectadores tenían que seguir las pistas de hilo dejadas por la autora, sin la certeza de cuál era el objeto que iban a encontrar tras culminar la búsqueda.

Las expectativas generadas en el punto de partida se modifican, sin embargo, a medida que la acción avanza. El recorrido, trazado a través de la ciudad y envuelto en la lúdica tensión del potencial hallazgo, muta su carácter

en su tramo final, donde los participantes acaban abandonando la seguridad de las calles para adentrarse en la enmarañada naturaleza. En ese territorio, mucho más hostil, el cuerpo desnudo de la *performer* se esconde entre la maleza envuelto en un lienzo blanco. Del amarrado envoltorio, disimulado entre el ramaje, brotan las cuatro cintas que se despliegan hasta el centro de la población. Son los hilos de Ariadna que sirven de guía al espectador que se presta a formar parte de la propuesta.

El hallazgo que pone fin al juego aboca al público a un conflictivo dilema. Las pistas de fibra que han acompañado su deambular se convierten, una vez alcanzado el objeto final de la búsqueda, en las ligaduras que sellan un impoluto atado de perfiles inconfundiblemente humanos. Solo desanudando esas frágiles cadenas de tela es posible liberar y descubrir el contenido oculto bajo los lienzos. Pero, contra lo que cabía esperar, nadie se atrevió a desligar los amarres, quizá porque, como comenta la artista en la entrevista referida, *“el público guatemalteco es más conservador... más respetuoso, tímido (...) no todo el mundo sintió que había un cuerpo, comentaban qué bien estaba hecha la escultura o que podía haber sido un muñeco”* (Concepción 41, 2013).



Figura 58. Foto 72. REGINA JOSÉ GALINDO. Caminos. 2013. Fotografía: Jorge Linares y David Pérez

Al desbordar los límites del espacio habitado, Regina José provoca una acusada fractura en la propuesta que establece una quiebra en las expectativas de los asistentes. De esa forma, les obliga a asumir el riesgo de cruzar al otro lado de la ciudad, lo ya conocido, para ver, con sus propios ojos, que es lo que puede encontrar más allá del umbral que deslinda dos mundos diferenciados. Estableciendo una sabia ligazón entre los dos elementos básicos que balizan la memoria, Regina José asocia el destino del espacio al del tiempo y agrega al componente urbano, donde ambos componenets se imbrican, un elemento disruptor que, renarrativizando su sentido, ancla firmemente la *performance* en el contexto local.

No hay que olvidar que la frontera que deslinda la ciudad de la selva es también la que separó en Guatemala la represión del genocidio. A pesar de todo, potencialmente, el proyecto presenta un planteamiento lo suficientemente abierto como para que, tal como su tono de partida hacia presumir, el desarrollo ofreciera posibilidades de resolución esperanzadoras. Como apunta la autora, el desenlace de la acción era, en último término, determinado por los asistentes, “(...) *al final el público llegaba a este cuerpo, este cuerpo está amarrado, existía la posibilidad de que me desamarraran*” (Concepción 41, 2013). En el círculo de la vida y la muerte, parece decirnos la artista, siempre hay posibilidad de accionar, siempre hay oportunidad de interpretar distintos papeles en una representación permanentemente por escribir:

Yo te saco los hilos y los colocó enfrente de ti, o sea lo hago sumamente fácil... no puedes negar que al final del hilo hay algo que está sucediendo y que no es correcto... es no querer tomar el camino porque te quieres hacer el pendejo, porque no quieres llegar nunca ahí, pues sabes lo que hay (Concepción 41, 2013).

Al vincular el pasado y el presente a través de la corporalidad, Regina José inscribe en la obra una dimensión de la memoria claramente localizable,

a la vez que apuesta firmemente por la capacidad colectiva para modificar y definir el curso de los acontecimientos.

Pero en Guatemala, el *peso de la memoria*, como ya nos había mostrado en una obra anterior, se ve anegado por el imborrable *peso de la sangre* que, inexplicablemente, no cesa de manar una vez finalizada la contienda. Ese viciado lastre agosta cualquier posibilidad de redibujar nuevos caminos para la vida, una demoledora realidad ante la que Galindo nos precipita, de forma no menos abrupta, en los últimos versos de un extenso y reiterativo poema, trazado insistentemente desde la aliteración.

“(...)

Aquí no se recuerda

Aquí no se existe

Aquí no se nace

Aquí no se crece

Aquí no se es

Aquí no se vive

Aquí no se lucha

Aquí solo se muere

Aquí solo se mata”.

(Galindo, 2015: 86)

Aunque no siempre la muerte y la violencia dejan tras de sí un rastro físico que atestigüe los daños infligidos a sus víctimas. En ocasiones, la dolorosa certeza de su presencia ha de reconstruirse sobre el vacío. No es este un territorio ignorado por la artista y, así, en la Guatemala postbélica, algunas de sus obras anudan la memoria colectiva con las figuras de la

ausencia y la pérdida a través de la rememoración de quienes han sido socialmente borrados o desaparecidos. La supresión de esos cuerpos, huérfanos del ritual de enterramiento y duelo, genera abismos de dolor e incertidumbre especialmente intensos y cierra la posibilidad de avance. No es factible construir un tiempo social nuevo sobre la memoria de cuerpos sin tierra, de muertos sin identificar, arrojados en fosas comunes o sencillamente inhallables.

Es por ello que la recuperación de los restos de los desaparecidos y su reinsertión en la narración biográfica e histórica, para tejer alrededor de ella una renovada coexistencia de sentidos, era una de las exigencias básicas planteadas a los poderes públicos tras la firma de los *Acuerdos de Paz*. Pero esta restitución compensadora, que había de cerrar un pasado repleto de tachaduras humanas, no se convirtió, ni mucho menos, en una de las prioridades de los gobiernos de la Guatemala democrática. Y como en otros países con similares procesos de historia violenta, solo el esfuerzo de familiares y organizaciones no gubernamentales dio impulso a tan penosa empresa.

A pesar de las múltiples dificultades y trabas interpuestas, son estas iniciativas ciudadanas las que promovieron, con el soporte de la presión internacional, un difícil proceso de exhumaciones e identificación de restos que permitiera a la sociedad guatemalteca desenterrar la verdad, dignificar a los afectados y reclamar justicia. Topografiar la orografía de la represión y revelar públicamente la tragedia de lo ocurrido era, sin duda, el requisito previo para desarrollar el ordenamiento social de los discursos sobre unos acontecimientos de extenso recorrido.¹⁹⁴

¹⁹⁴ En este proceso de desvelamiento, cumple un papel fundamental la *Fundación de Antropología Forense de Guatemala* (FAGF) que consolida institucionalmente el originario *Equipo de Antropología Forense de Guatemala* (EAFG). Esta agrupación de profesionales forenses, constituida en 1992, se articula en torno al antropólogo Clyde C. Snow, un experto estadounidense que había participado en las exhumaciones de víctimas de la dictadura argentina. En 1997, la *Fundación Forense*, es requerida por la CEH para realizar las cuatro primeras exhumaciones que tienen lugar en el país. Desde ese momento, su trabajo, ampliamente reconocido dentro y fuera de Guatemala, ha ampliado y profundizado el ámbito de sus acciones.

En Guatemala, la violencia represiva comienza a incidir en el medio urbano a partir del derrocamiento del presidente Arbenz (Villagrán,1993). Es el momento en que, con el soporte económico y militar de los Estados Unidos, el país inicia una prolongada deriva que convierte la jerarquía castrense en el apelativo irrenunciable de los diferentes líderes presidenciales. El coronel Castillo o los generales Ydígoras, Peralta, Arana o Kjellson son algunos de ellos, pero, sin duda, son los gobiernos de Lucas García, Ríos Montt y Mejía Víctores los de más oscuro legado. Tal como refiere el documento redactado por la CEH (1999), en este periodo, que se extiende entre 1979 y 1985, se experimenta un desmedido recrudecimiento de la espiral de violencia vivida por el país, que, según el propio informe “(...) siguió aumentando hasta alcanzar niveles inimaginables” (CEH, 1999: 183).

Plenamente inserto en el contexto internacional de la *Guerra Fría*, el estado guatemalteco había justificado la instauración de la *Junta Militar* de 1954 con la coartada global de la lucha anticomunista liderada por Washington. Pero la percepción política proyectada desde el poder sobre la contrainsurgencia experimenta, en su etapa epigonal, una significativa transformación. El denominado “enemigo interno”, peligroso concepto de límites poco definidos, y no la guerrilla se convierte ideológicamente a partir de entonces en el oponente a abatir. La consecuencia inmediata es la generalización del terror, tanto en el medio rural como en las ciudades. En estas últimas, la represión generalizada desestructura el conjunto de las redes sociales, políticas y profesionales y desata una presión especialmente cruenta en la administración de justicia donde son asesinados numerosos jueces y abogados.

Paralelamente, los avances conseguidos por el *Frente Sandinista de Liberación Nacional* (FSLN), en Nicaragua, y *Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional* (FMLN), en el Salvador, estimulan la creciente radicalización y activismo en la calle de los movimientos de articulación social, contestados desde el gobierno con asesinatos selectivos de dirigentes y ejecuciones y desapariciones masivas entre los miembros de la base popular (Padilla, 2013). En los últimos años, bajo la presidencia de Oscar Humberto

Mejía Vítores, se produce, pese a la progresiva debilidad de los movimientos ciudadanos, una cierta reactivación de la protesta (el conflicto de *Coca-Cola* y las huelgas estudiantiles en la *Universidad de San Carlos*, entre otras) al mismo tiempo que comienzan a estructurarse las primeras organizaciones de búsqueda de desaparecidos. Entre ellas, el *Grupo de Apoyo Mutuo* (GAM), fundado por esposas, madres y familiares de desaparecidos, en un temprano 1984.¹⁹⁵

La labor de estas asociaciones se intensifica tras los procesos de paz, ante la inacción del gobierno y la resistencia del poder político para enfrentar de forma crítica los procesos vividos. En ese contexto, Galindo vuelve a reivindicar la memoria de quienes habían sido expulsados de la historia colectiva a través de un proyecto videoartístico, *XX* (2007). En la fecha de realización de la *performance* confluyen dos singulares acontecimientos: la *Corte Constitucional* de Guatemala rechaza el recurso de amparo solicitado por Ríos Montt, frente a la petición de extradición cursada por la *Audiencia Nacional* española y en el barrio de San Antonio de la capital guatemalteca, como si se tratase de una metáfora premonitoria, se abre un gigantesco socavón de 30 metros de diámetro y 60 de profundidad que provoca el colapso de los colectores subterráneos.¹⁹⁶

¹⁹⁵ Durante el prolongado periodo de transición hacia la democracia, entre 1985 y 1990, surgen las primeras organizaciones civiles de víctimas. Las más activas y cohesionadas fueron el GAM y la *Coordinadora de Viudas de Guatemala* (CONAVIGUA), fundadas en 1984 y 1988, respectivamente. Estas asociaciones de familiares, aún activas, iniciaron las denuncias de las desapariciones en las ciudades y las masacres en las comunidades indígenas, al mismo tiempo que reclamaron la creación de una comisión institucional para acreditar e investigar lo ocurrido. A ellas se unirá, posteriormente, la *Asociación de Familiares de Detenidos-Desaparecidos de Guatemala* (FAMDEGUA), constituida en 1992.

¹⁹⁶ El juez Santiago Pedraz inicia, en el año 2003, un proceso judicial relacionado con la quema de la embajada de España en Guatemala en 1980. En uno de los numerosos avatares atravesados por esta causa se inscriben los hechos referidos. La *Corte Constitucional* de Guatemala rechaza, en marzo de 2007, la petición de anticonstitucionalidad y amparo presentada por el general Ríos Montt contra la orden cursada por la Justicia española. La decisión del Tribunal guatemalteco es revocada, por ese mismo Tribunal, poco tiempo después. Pueden ampliarse la información sobre los acontecimientos referidos en <https://www.notimerica.com/politica/noticia-guatemala-corte-constitucional-guatemala-niega-inconstitucionalidad-amparo-solicitados-rios-montt-20070309225044.html> y en

Desde el territorio de la acción creativa, la propuesta de Regina José alcanza un alto contenido simbólico y una honda carga expresiva. La intervención diseñada por la autora tiene un planteamiento muy simple que se traslada al público en formato audiovisual. En dos grabaciones, de apenas quince minutos de duración, asistimos a la descarga y enterramiento de lo que parecen cuerpos envueltos en bolsas de plástico negro. Recogidos de una camioneta y arrojados por dos operarios en los hoyos que ellos mismos abren en medio de la nada, los cadáveres, cubiertos por la tierra, son posteriormente identificados con una escueta lápida: “XX. Guatemala”. El neutro epitafio homogeneiza una larga hilera de 52 tumbas anónimas, desplegadas en un terreno vacío e indiferenciado. Con una meticulosidad estremecedora, la cámara acompaña la secuencia de inhumación y registra la colocación de las sucintas losas identificativas.



Figura 59. Foto 73. REGINA JOSÉ GALINDO. XX. 2007. Fotografía: Aníbal López y David Pérez

La intervención tiene lugar en el fosal del *Cementerio La Verbena*, una institución administrada por el *Ministerio de Salud* y ubicada en un barranco

<https://www.prensalibre.com/hemeroteca/hundimiento-en-el-barrio-san-antonio-zona-6/>,
consultados en diciembre de 2018.

de la capital de asentamiento marginal. En él, se acostumbraba a enterrar a aquellas personas no reclamadas por nadie o desprovistas de cualquier tipo de elemento identificativo. Pero, como sospechaban certeramente las organizaciones civiles, durante el periodo de enfrentamiento bélico e intensificación represiva, un gran número de ciudadanos ilocalizados eran arrojados a las fosas comunes de este poblado camposanto. Partiendo de esta hipótesis, la FAFG, emprende su primera campaña de exhumaciones en el año 2010.

Según las estimaciones realizadas por los equipos forenses a partir de los libros de inhumación, ochocientos ochenta y nueve de los difuntos sepultados, entre 1980 y 1983, se correspondían con las denuncias de desaparecidos a causa de la represión, ya que, como explica la coordinadora del proyecto: *“Lo normal de desaparecidos comunes en esta fecha eran de noventa por semestre, pero en 1981 entraban cuatrocientas personas no identificadas por semestre”* (Osorio, 2011). Esta población anónima pasaba a ingresar los osarios del cementerio con la categorización genérica de “XX”. Una simplificada duplicación consonántica en la que reverberan, inevitablemente, otras siglas identificativas de siniestro recuerdo.

Las más próximas, en el espacio y en el tiempo, se corresponden con los enterramientos de la dictadura argentina (1976-1983), que nivelaba como “NN” (“Ningún nombre”) a las víctimas del terrorismo de Estado. La escueta e indeterminada denominación se utilizó para sepultar la identidad y las circunstancias de la muerte de miles de desaparecidos. Estas inhumaciones clandestinas, como evidenciaron las investigaciones de los equipos forenses, se hallaban desperdigadas en cementerios municipales de todo el país. La estrategia de ocultamiento buscaba garantizar la eliminación de las pruebas materiales de los delitos de lesa humanidad cometidos, a fin de consolidar la impunidad de los culpables y generar terror en la sociedad. Pero “NN” es también la abreviatura del decreto *Nacht und Nebel* con el que el régimen nazi

recrudece, durante la *II Guerra Mundial*, su política represiva en los países ocupados.¹⁹⁷

En el caso guatemalteco, algunos de los desaparecidos figuran vinculados, de acuerdo al informe de la CEH (1999:194), con los *Tribunales de Fuero Especial*. A estas instancias judiciales, establecidas en los años ochenta por el general Ríos Montt, se les consigna, de forma secreta, los casos de detenidos por razones políticas. Para el conocimiento de esta realidad silenciada, resulta especialmente determinante el descubrimiento accidental, tras una violenta explosión en la capital guatemalteca, de las informaciones secretas del *Archivo Histórico de la Policía Nacional* (AHPN, 2011). Los reveladores datos contenidos en él se hicieron públicos en un completo informe bajo el expresivo título “*Del Silencio a la Memoria*” y en cuya redacción participan, además de representantes de distintos países, significativos organismos internacionales como el Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD).¹⁹⁸

Frente a quienes aún pugnaban por obliterar lo acaecido, este informe declara en su prólogo: “*Los pueblos que no concen su historia no entienden su presente y no saben quiénes son*” (AHPN, 2011:19). Pero, a pesar de los esfuerzos invertidos y del clamor de las evidencias halladas, no es hasta el año 2010 cuando de forma efectiva se consigue materializar un proyecto

¹⁹⁷ En la Alemania de Hitler, el Decreto de 1941 “*acht und Nebel*” (Noche y Niebla), dio legitimidad jurídica a la desaparición de personas. Las directrices acogidas bajo esos dos sustantivos, de resonancias wagnerianas, constituyen el primer sistema racionalmente organizado de desapariciones forzadas. Los prisioneros incluidos en él eran eliminados de los registros oficiales y trasladados a campos de internamiento específicos. En ellos, se les conocía como prisioneros *NN*, en alusión a las letras que lucían en sus uniformes. Fue una práctica fundamentalmente utilizada en los países ocupados de la Europa Oriental que el *Tribunal de Nuremberg* calificó como crimen de guerra.

¹⁹⁸ La información aportada por los documentos secretos de la AHPN resultó extraordinariamente útil, como señala el informe *Del Silencio a la Memoria* en su Prólogo: “*Cuando en 1985, la Asociación de Apoyo Mutuo (GAM) presentó un recurso de exhibición personal a favor de 763 víctimas de desaparición forzada, la policía respondió a los jueces a cargo de las diligencias que ninguna de esas personas se encontraba recluida en los centros de detención del país. Hoy gracias a los documentos hallados en la AHPN, es posible saber que desde 1980 las más altas autoridades de la Policía Nacional, instruyeron a todas sus dependencias para que, bajo ningún motivo, pusieran los libros de detenidos a disposición de los jueces (...)*” (AHPN, 2011: 18).

completo de exhumación de cadáveres en Guatemala capital. Promovido por CONAVIGUA, el GAM y FAMDEGUA, se inicia entonces una amplia campaña de recuperación e identificación de restos óseos que permite a la FAFG emprender las primeras prospecciones en los pozos de enterramiento colectivo del *Cementerio La Verbena*. Las fosas comunes allí localizadas serán el punto de partida de una minuciosa investigación que culmina, en el año 2013.

La intervención artística y la producción videográfica que Regina Galindo realiza en este cementerio, en el año 2007, forma parte de ese caudal regenerador que, a contracorriente, denunciaba tanto las confiscaciones de identidad practicadas desde el Estado, como la responsabilidad de todas aquellas instancias públicas que permitían, después de una década de paz, la pervivencia de enterramientos clandestinos. No es esta, evidentemente, la primera proposición de la artista en formato de vídeo. Las grabaciones audiovisuales son una constante en su obra, en ocasiones como mero elemento documental, pero también con un sentido finalista más decididamente marcado. Pero en esta ocasión el producto generado parece situarnos en otro territorio creativo.

El recurso a la corporalidad como herramienta expresiva que define la mayor parte de su producción se ve desplazado aquí por una elaboración audiovisual bastante atípica en el conjunto de su obra. Un producto que, por su concepción y características, permitiría justificar el deslizamiento de su estatuto performativo hacia la adscripción fílmica. Desde esa clave, la autora se sitúa en ese límite de disolución de fronteras, tan fértil desde el último tercio del siglo XX, en que se funden, y confunden, ficcionalidad y documentalismo. Pese a la brevedad del metraje, las imágenes están construidas con una estructura narrativa capaz de condensar, de forma poderosa y efectiva, un relato que, pese a la sustracción de elementos, intuimos de manera plena. Las secuencias, rodadas con la espontaneidad que proporciona el sistema de cámara en mano, transmiten una inmediatez que, por el tipo de tomas, convierten al espectador en un integrante más de lo que allí acontece.

En la primera grabación, tras la carátula inicial -una cartela con la denominación de la pieza, su autora y fecha-, la proyección nos sitúa en un espacio boscoso en el que una furgoneta, con una indefinida carga en su parte posterior, pasa, en pocos segundos, de un primer a un primerísimo plano. Dos individuos, con botas y guantes de goma, irrumpen en la escena para depositar una camilla metálica frente a la zona de carga del vehículo. Con enorme esfuerzo, arrastran hasta ella una de las dos bolsas negras transportadas por la camioneta y desaparecen entre los árboles con su pesada carga. En una segunda secuencia, la acción se desplaza a la zona de inhumación donde, en plano detalle, el bolsón negro inunda la pantalla.



Figura 60. Foto 74. REGINA JOSÉ GALINDO. XX. 2007. Fotografía: Aníbal López y David Pérez

Sin ningún protocolo, los operarios de la muerte precipitan el bulto humano en la precaria fosa abierta a sus pies, en un desplazamiento que subraya visualmente el dramatismo de la escena. En su traslado hasta la tumba, el cuerpo atrapado en el envoltorio plástico deja tras de sí un brillante rastro de sangre que atestigua las violentas circunstancias en que su muerte se ha visto envuelta. El proceso de acarreo se reproduce con un segundo cadáver, para culminar la grabación, una vez sellada la sepultura, con la

colocación, esta vez por manos más cuidadosas, de pequeñas losas mortuorias sobre las tumbas. Un proceso que la artista se esmera en registrar detalladamente. Finalmente, la filmación se cierra con una secuencia que, en plano general, nos permite apreciar los efectos de la intervención: dos hiladas de lápidas perdidas en medio de la naturaleza.

El segundo audiovisual, que completa la realización, agrega a los datos iniciales de los créditos de apertura el sustantivo “párvulos”, un término explicativo que anticipa el componente diferencial de su contenido. A partir de pautas formales semejantes, *párvulos* recrea una difícilmente digerible inhumación infantil que, desde un punto de vista formal, apenas introduce modificaciones, salvo la mayor brevedad de su metraje. En él, nuevamente dos sacos de plástico ocultan los cuerpos, si bien de tan reducidas dimensiones que un solo bracero puede llevarlos en sus manos.

Nuevamente también, dos fosas se abren, ahora gemelas, en un ligero desnivel del terreno, aunque por su disposición y tamaño parecen simular, en esta ocasión, las oquedades vacías de unos ojos privados de la facultad de ver. Repetitivamente, se reproduce en esta filmación el mismo ritual narrativo establecido por Galindo en la grabación precedente. Un frío y descarnado enterramiento nuclea la primera parte de la proyección que, en su sección conclusiva, se demora, sin embargo, en la construcción, más cuidadosa, de un breve túmulo.

Ninguna de las dos piezas presenta texto alguno, salvo las frases de los créditos y los rotulos que identifican las tumbas. Tampoco los personajes, cuyos rostros en ningún momento llegamos a distinguir, articulan ninguna palabra. Interaccionan sumidos en un silencio que solo quiebra el sonido producido por las acciones que realizan: las palas removiendo la tierra o los útiles de albañilería laborando entre la cal y el ladrillo. Una adecuada banda sonora para un *memorandum* que, parafraseando el informe del *Archivo Policial*, aspira a transitar del *Silencio a la Memoria*. Con esa pretensión, apropiándose de la consigna vanguardista que entrelazaba el arte con la vida, Regina José parece querer trascender los códigos establecidos y mimetizarse

en la inmediatez de lo real, como sugiere el recurso a la ficción documental del formato utilizado.

Pero esa realidad recreada por la autora presenta, por las propias características de la obra, la propiedad de la permanente reverberación. Las víctimas inenarrables, privadas de la vida y del reconocimiento en la muerte que da la sepultura, afloran, una y otra vez, en cada una de las repetidas proyecciones del registro videográfico, convirtiendo en saturadamente visible aquello que se había querido esconder.

Al elegir el connotado *Cementerio La Verbena*, la artista deja claro el contexto en el que enmarca su intervención, pero como evidencia la naturaleza dual de las filmaciones, los cuerpos para los que reclama restitución y presencia no se encuentran solo en las fosas comunes de la capital guatemalteca. Ligando, como ya había hecho en construcciones anteriores, el pasado con el presente, su intervención rememora también las masacres perpetradas en el mundo rural y denuncia la violencia sin control que nutre la persistente impunidad.

Sobre la muerte silenciada y la ignominia colectiva que la hace posible edifica Regina José Galindo una pieza ulterior que, pese a la diferencia de planteamiento, mantiene con *XX* innegables puntos de concurrencia. El proyecto, desarrollado en Ljubljana en octubre de 2013, recupera, desde premisas de alguna forma equiparables, la presencia de aquella población que, por desinterés o por una inconfesable confluencia de intereses, la historia y la política han expulsado de los registros funerarios. A esos muertos negados y anónimos, que yacen sin derecho a exequias, dedica la autora una poderosa construcción en la que vuelve a poner en juego la fuerza expresiva de su corporalidad. En ella, como anticipa ya el propio título de la obra, Galindo traza un puente de conexión que disuelve las artificiales jerarquías divisorias sobre las que se estructura geopolíticamente el mundo en que vivimos.

Y así, desde ese posicionamiento nivelador, elige **Suelo común** (2013)¹⁹⁹ como etiqueta identificativa de la *performance*. La denominación escogida, en un sugerente tropo semántico, suscita provocadoras asociaciones para una propuesta que se atreve a escarbar en los vacíos subterráneos de la memoria. En esa exploración, Regina desvela el sustrato de violencia y mendacidad que nutre las raíces de la historia contemporánea, una cimentación, incómoda y soslayada por las crónicas oficiales, sobre la que se erigen las flamantes democracias occidentales. Con esta estrategia conectiva, que incorpora a su producción desde la segunda década del siglo XXI, Galindo, como ella misma explicita en diversas ocasiones, busca desenmascarar los convencionalismos acríticamente asumidos y cuestionar, al mismo tiempo, las fronteras que usualmente delimitan los espacios de legitimación.

De esta forma, generando asociaciones relevantes, la *performer* guatemalteca nos habla de violencia, en un lenguaje comúnmente entendible. Una violencia que, lejos de quedar restringida a su caótico contexto de *periferia*, ella descubre en ambos lados de ese univeso globalizado que Wallerstein denominó “sistema-mundo”. Sobre este tapiz geopolítico, las huellas de la realidad que la artista cartografía en sus obras se redefinen en función de las líneas marcadas por los intereses del poder,

A mi lo que me interesaba en este caso era hacer un puente y demostrar que tanto el Primer Mundo como el Tercer Mundo estamos completamente conectados. La muerte, la miseria y la mentira están bajo nuestro suelo. No importa si es Primer Mundo o Tercer Mundo, al final la muerte y la mentira nos conectan (Teoretica2, 2014).

La propuesta se presenta en la 30ª edición de la *Bienal de Artes Gráficas* de Eslovenia, uno de los certámenes más veteranos del escenario artístico internacional que, desde 1955, se convierte, por su singular

¹⁹⁹ Foto 75, p. 484. Disponible en <https://www.reginajosegalindo.com/en/suelo-comun-2/>

orientación, en un prestigioso espacio alternativo en la difusión de imágenes y obras de arte. Dos años antes, el trabajo de Regina José ya había sido reconocido en este país centroeuropeo con un galardón, al concurrir al certamen, en su 29ª convocatoria, con el proyecto *Confesión* (2007)²⁰⁰. La pieza, impulsada por la galería mallorquina *La Caja Blanca*, iba acompañada en su exhibición en la capital eslovena por otras dos videograbaciones: *Caparazón* (2010) y *Móvil* (2010).²⁰¹ *Suelo común* protagoniza su siguiente cita con este evento al que acude con el registro videográfico de esta *performance*.

El proyecto, realizado en el año 2012, responde a la línea de producción que inicia Galindo en el marco de la progresiva internacionalización de su labor creativa. Una apertura al exterior que, inicialmente, le lleva a construir obras creadas en función del contexto sociohistórico específico del ámbito de exhibición, como *Cabecita negra* (2008),²⁰² para, posteriormente, explorar los posibles vínculos entre el país anfitrión y su país de origen. En el proceso de investigación que requiere esta última ruta constructiva, la artista guatemalteca descubre en Eslovenia sorprendentes concatenaciones con algunas de sus obras más inmediatas, como *XX* o *Tierra* (2013).²⁰³ Como en esta última, *Suelo común* hace aflorar los retazos de una historia negada y un pasado sembrado de muerte que, en Eslovenia como en Guatemala, se sepulta para propiciar el olvido y exorcizar la culpa y la vergüenza.

Como relata la autora, coincidiendo con su visita, se había hallado en el país una serie de fosas clandestinas con más de cinco mil cuerpos de jóvenes soldados. La filiación nazi de los restos humanos encontrados provoca una situación embarazosa en la que ninguno de los gobiernos implicados quería

²⁰⁰ Análisis pormenorizado de la *performance* en p. 705.

²⁰¹ Análisis pormenorizado de estas obras en p. 655 y p. 583, respectivamente

²⁰² Fotos 109, 110 y 111, p. 617. Disponibles en <https://www.reginajosegalindo.com/en/cabecita-negra-2/>

²⁰³ Fotos 76 y 77, pp. 689 y 692. Disponibles en <https://www.reginajosegalindo.com/en/tierra-2/>

significarse. Finalmente, y de común acuerdo, tanto Alemania como Eslovenia deciden echar cal sobre los cadáveres y cerrar unas tumbas abiertas en tiempos de la antigua Yugoslavia, como ella subraya:

(...) Al gobierno alemán no le interesa recuperar los cuerpos de los nazis, ninguna familia ha pedido jamás información de donde han quedado los cuerpos de todos esos soldados y el gobierno de Liubliana, por su parte, también decide cerrar el caso porque para ellos hicieron una labor humanitaria al haber asesinado a los que eran en ese momento nazis (Teoretica2, 2014).

Tomando este suceso como punto de partida, Regina José decide introducirlo creativamente en el debate público construyendo una fosa individual, con las medidas de su propia anatomía. En ella, permanece enterrada durante un lapso dos horas. El cajón de madera que conforma esta sepultura se instala en uno de los parques de la ciudad, justo ante una escalinata que los transeúntes han de atravesar, necesariamente, para acceder a los distintos niveles que componen el paraje. El cuerpo desnudo de la artista, tumbado boca abajo, satura el escueto espacio abierto a ras de suelo y cubierto con una gruesa lámina de vidrio transparente. Por encima de esta especie de transparente ataúd, camina el público, hollando metafóricamente con sus pies el sustrato de muerte y silencio sobre el que se ha edificado la historia del país.

Como en XX, Galindo se propone utilizar el lenguaje simbólico de la creación artística para recobrar la memoria de quienes han sido expulsados de la Historia por formar parte de sus páginas más oscuras. Recuperar el recuerdo de estos muertos anónimos, a quienes la proscripción de ser nombrados niega el derecho a la propia existencia, se convierte para la *performer* en una exigencia imprescindible para crear nuevos futuros, o futuros al menos diferentes. Con la ductilidad del lenguaje creativo, la artista invita a los espectadores a trazar rutas de memoria no convencionales que, asumiendo las responsabilidades en

los hechos acontecidos, ayuden a nombrar la realidad desde otros ángulos, no para regresar al pasado, sino para aprender a organizar lo sucedido de otra manera.



Figura 61. Foto 75. REGINA JOSÉ GALINDO. Suelo común. 2013. Fotografía: Jaka Babnik

En esa encrucijada, Eslovenia y Guatemala se descubren, en la mirada de la artista, aunadas por una trayectoria de guerra y violencia que constituye, para ambas sociedades, un “suelo común” que apuntala el edificio de las recientes democracias. La propia autora glosa con poética precisión los extremos de esta sombría confluencia:

Abajo

Más abajo

Subsuelo

Submundo

Subterráneo

Allí se ocultan, alejados de la realidad, alejados de nuestra realidad. Caminamos sobre sus restos sin darnos cuenta, son nuestro suelo, la tierra que nos sostiene, donde realmente estamos parados.

*En Guatemala, como en Eslovenia, cientos de fosas comunes ocupan nuestros territorios. En Eslovenia, como en Guatemala, estamos parados sobre un pasado escondido, del que poco se habla, que nos negamos a desenterrar.*²⁰⁴

En ambos países, un sustrato cuajado de cadáveres y desaparecidos emerge de los sumideros del pasado, exhalados por un conflicto plagado, en su transmisión histórica, de agujeros negros y zonas opacas.

d) En los márgenes de la memoria: el genocidio etnocida

En los confines de la represión, existen formas de violencia que rebasan los límites de nuestro entendimiento. Suspendidas al filo de lo imaginable, instauran fórmulas de interacción, marcadas por la barbarie, que reducen al ser humano a la más atroz conciencia de la radical primacía de lo corporal. La historia de América Latina conoce bien las simas profundas que dejan tras de sí aquellas prácticas que convierten el terror y la tortura en instrumentos cotidianos de sometimiento y dominio. Pero pocas veces las huellas que en el *cuerpo social* dejan estas traumáticas experiencias han provocado marcas tan profundas como las escritas, sobre la población maya, por el estado guatemalteco.

Contra este grupo humano se desencadena, en el denominado “Quinquenio negro”, la más silenciada y brutal represión sufrida en el continente americano durante la contemporaneidad. Una campaña de violencia desaforada, que, en palabras de Eduardo Galeano (2013), representa la peor de las masacres desde los tiempos de la conquista en el siglo XVI. De las dimensiones de esta barbarie da cuenta el calificativo de genocidio con el que finalmente son sometidos a juicio, en la Guatemala de

²⁰⁴ Web de la artista. En <http://www.reginajosegalindo.com/suelo-comun/>,

2012, los desmedidos abusos sufridos por la población civil. Pírrica conclusión de un prolongado peregrinaje jurídico que, atravesando la *Audiencia Nacional Española* y la *Corte Interamericana de Derechos Humanos*, culmina con la condena de Ríos Montt, en un histórico proceso penal posteriormente anulado por una inexplicable resolución suspensiva.

La interrelación entre culpabilidad criminal e imprescriptibilidad para los delitos de lesa humanidad emerge, en el debate jurídico del siglo XX, para abordar aquellos comportamientos delictivos que remiten a la categoría de lo injustificable. Surge así, a partir de los juicios de Nuremberg y como apunta Paul Ricoeur (2003): “*una legislación especial de derecho internacional y de derecho interno que define los crímenes contra la humanidad como distintos de los crímenes de guerra, y, entre ellos, el crimen de genocidio*” (Ricoeur, 2003: 611).²⁰⁵ Seguirle la pista al genocidio es lo que hicieron en Guatemala la CEH y el REMHI, la investigación de la *Oficina de Derechos Humanos* del arzobispado guatemalteco que costó la vida a Monseñor Gerardi, asesinado el 26 de abril de 1998, tres días después de presentado el Informe *Guatemala: Nunca más*.

En estos prolijos documentos, se rastrea la historia de sufrimiento y dolor que desborda las comunidades campesinas guatemaltecas durante el periodo bélico. Su alejamiento de los núcleos urbanos y la férrea censura de los medios de comunicación impidieron que las matanzas fueran denunciadas, con lo que la opacidad sobre la violencia en el medio rural fue completa. Pero la ocultación y el negacionismo de lo allí ocurrido traspasa la frontera cronológica del periodo de conflicto para instalarse, de forma beligerante, en la nueva Guatemala democrática.


Como ya hemos podido comprobar, la obra de Regina Galindo quiebra, en muchas de sus realizaciones, el mutismo cómplice al que una parte de la sociedad pretende reducir este negro capítulo de su historia. La significativa

²⁰⁵ Como el autor señala en este texto, *La Convención para la Prevención y la Sanción del Delito de Genocidio*, adoptada por la Resolución 260 (III) de la ONU el 9 de diciembre de 1948, califica como tales aquellos actos cometidos con la intención de “*destruir, total o parcialmente a un grupo étnico, racial o religioso*”, en RICOEUR, Paul, *La memoria, la Historia, el olvido*, Madrid, Trotta, 2003, p. 613.

recurrencia de esta cuestión en las realizaciones de la *performer* permite considerarla como uno de los componentes de más firme presencia en el conjunto de su obra. En este aspecto, su producción se aproxima a las elaboraciones de Doris Salcedo, artista con la que comparte una misma sensibilidad hacia las víctimas silenciadas. Pero Galindo se aproxima a ellas de manera más directa, abordando el genocidio vivido por los pobladores indígenas a través de sí misma, en una práctica estética que convierte su cuerpo de mujer maya en herramienta con que reescribir el relato tanto tiempo acallado.

Eso es lo que ocurría en *Mientras, ellos siguen libres* y en una elaboración de similar transparencia, *Tierra* (2013), que parte de elementos testimoniales equiparables. El proyecto y la realización de esta sobredimensionada *performance* conviven cronológicamente con la fase final de desarrollo del juicio contra el general Ríos Montt.²⁰⁶ Un acontecimiento que inevitablemente provoca resonancias creativas en la obra de una artista que, según confiesa en repetidas ocasiones, crea a partir de la emoción. Como el resto del mundo, Regina José asiste conmovida a las estremecedoras declaraciones de los ciento setenta indígenas *ixiles* que comparecieron ante el Tribunal. Hombres y mujeres, supervivientes de la guerra, a los que, por primera vez en su país, se permitía prestar testimonio público sobre las graves vejaciones sufridas a manos del ejército.

Sus declaraciones, recogidas ya con anterioridad en los numerosos informes que peritan las masacres, adquieren, sin embargo, un nuevo

²⁰⁶ La prensa internacional y la guatemalteca, así como numerosas organizaciones de defensa de los derechos humanos recogen y difunden ampliamente las circunstancias que rodean a este singular proceso jurídico. Puede ampliarse la información en Amnistía internacional, "Las dos Guatemalas de Ríos Montt", en <http://www.amnesty.org/es/news/dos-guatemalas-rios-montt-2012-11-22>, consultado en julio de 2013; René Oliva, Óscar, "Los indígenas ixiles, víctimas y voces del genocidio en Guatemala", *Prensa Libre*, Guatemala, en  <http://www.laprensa.com.ni/2013/04/13/planeta/142275-indigenas-ixiles-victimas-voces>, consultado en junio 2013; Ximénez de Sandoval, Pablo, "La Historia vista desde el Tribunal" *El País*, Madrid, en https://elpais.com/internacional/2013/12/21/actualidad/1387665062_845129.html, consultado en enero de 2014.

significado al verse ante las más altas instancias judiciales de la nación. El mundo entero prestaba, al fin, atención a la magnitud de una tragedia que llevaba décadas reclamando visibilidad y que, ahora, se veía amplificada por el eco expandido de los medios de comunicación. Sin memoria, sin conocimiento de la verdad sobre lo ocurrido, sin justicia, tal como afirma en sus conclusiones el informe *Guatemala. Memoria del Silencio* (CEH, 1999), era impensable que la reconciliación comprometida en los *Acuerdos de Esquipulas* acabara cristalizando.

Pero, tal como amargamente se pudo comprobar con el cierre en falso del proceso judicial, las expectativas generadas a raíz de su apertura naufragaron estrepitosamente ante la presión, persistente y contumaz, de los mismos poderes fácticos que habían permitido y alimentado la barbarie. La anulación de la sentencia dejaba abierta una única posibilidad: la incoación de una nueva causa y la consiguiente repetición de las dolorosas testificaciones. Un balance dramáticamente grotesco.²⁰⁷

Ante una realidad tan toscamente refractaria a la verdad, es fácil entender que la actividad creativa decida no mantenerse al margen, aunque, como asegura Regina José en alguna de sus declaraciones, el arte no cambie el mundo. Porque no hay duda, el arte no devuelve la existencia a los que han muerto ni remienda los destrozos provocados por la ignominia, pero si tiene la capacidad de reactivar la memoria y con ello reforzar la vida. Es lo que ofrece Regina José en esta espectacular *performance –Tierra-* realizada en Europa.

La artista recrea en ella algunos de los brutales testimonios que el proceso penal contra Ríos Montt había sacado a la luz. La desmesura de las historias referidas se corresponde, en este caso, con la desmesura formal de

²⁰⁷ En mayo de 2013, el Tribunal Constitucional guatemalteco anula la condena de ochenta años, por delitos de genocidio, al exdictador Ríos Montt. La revocación de la sentencia supuso, a criterio de la *Oficina de Derechos Humanos* del Arzobispado de Guatemala (ODHAG): “una burla a las víctimas, a la comunidad internacional y al sistema de justicia”, en ELÍAS, José, “El constitucional de Guatemala anula la condena al exdictador Ríos Montt”, *El País*, 21 de mayo de 2013. En http://internacional.elpais.com/internacional/2013/05/21/actualidad/1369165087_281861.html, consultado mayo 2013. En 2018, se reabre el proceso judicial y una nueva sentencia valida la condena por genocidio. El general Ríos Montt había muerto cinco meses antes.

la obra. Con ella, la autora nos traslada, de forma literal, hasta el abismo que, entre la vida y la muerte, abrieron las políticas represivas de la dictadura en el interior de Guatemala.

El proyecto se realiza en el marco de un programa de residencia financiado por *La Maréchalerie*, centro de arte radicado en Versalles, con el apoyo de la *Universidad de Artes* de Londres. El soporte económico facilitado por estas instituciones permite a Regina planificar una intervención de alto coste que, por sus características de desarrollo, desliza los elementos de la actividad performativa hacia los mecanismos expresivos del *land art* con los que establece una cómplice relación.



Figura 62. Foto 76. REGINA JOSÉ GALINDO. Tierra. 2013. Fotografía: Bertrand Huet

El punto de partida es el aberrante sistema utilizado por los militares para abrir las fosas comunes en que los habitantes de las Comunidades eran sepultados de forma masiva,

(...) en Guatemala, el nivel de brutalidad y violencia cruzaba todos los límites imaginables... Llegaba una máquina, una retroexcavadora muy grande que operaba bajo el mando del

ejército... ponían en grupo a todos los indígenas que iban a asesinar, a enterrar. Ni siquiera les daban el tiro de gracia, los empujaban con una bayoneta dentro. A la fosa tiraban cuerpo tras cuerpo, luego la misma máquina, con la misma pala, apachaba los cuerpos para que pudieran caber más (FluxNews, 2013).

Las descriptivas palabras de la artista sitúan al espectador entre el asombro y la incredulidad. Pero no hay más que acudir a las fuentes documentales para corroborar los datos y obtener el encuadre de conjunto en el que se inserta el macabro relato. A más de 200.00 seres humanos, entre muertos y desaparecidos, eleva la CEH (1999) el número de víctimas. El 93%, siempre según el informe de la ONU (CEH, 1999:382), son provocadas por las Fuerzas de Seguridad del Estado y, aunque la represión militar también alcanza a los opositores al régimen, en su mayoría las víctimas pertenecían a la etnia maya. En ese recuento, se contabilizan además un número superior a cuatrocientas fosas comunes clandestinas y un volumen de más de seiscientas comunidades indígenas masacradas (CEH,1999:256), lo que provoca, como consecuencia inmediata, una oleada masiva de refugiados y desplazados.

Miles de campesinos huyen del país cruzando la frontera de México, otros se desplazan a Guatemala capital, engrosando los grupos más empobrecidos, mientras el resto busca refugio en la montaña. El periodo más violento se registra entre 1978 y 1985 (CEH, 199:28), agudizándose la intesidad entre 1980/84, momento en el que el Estado guatemalteco comete la mayor parte de los asesinatos y desapariciones de los treinta y seis años de conflicto. En esta etapa, sobre todo durante los diecisiete meses de gobierno de Efraín Ríos Montt, el centro de la contienda se desplaza al campo y se intensifican las masacres: "(...) *el nivel de terror llegó a su auge en 1982, año en el que el Ejército Nacional de Guatemala asesinó a miles de civiles en el occidente del país y diezmó a centenares de comunidades indígenas*" (Ball et al, 1999:13).

En ese momento, considerando que “(...) *los indígenas eran fácilmente manipulables por la acción política de la guerrilla*” (CEH, 1999:199), se pone en marcha la llamada *Operación Ceniza*, bajo la consigna de que había que “*quitarle el agua al pez*”, es decir, destruir a la población civil de la cual supuestamente se nutrían los efectivos de la insurgencia:

Los guerrilleros conquistaron muchos colaboradores indígenas, entonces los indígenas eran subversivos, no. ¿Y cómo se lucha en contra de la insurgencia? Netamente, tendría que matar a los indígenas porque ellos estaban colaborando con la subversión -Bianchi, F., portavoz de Ríos Montt – (CEH, 1999:199).

Llevando a la práctica este razonamiento, las masacres cumplían sistemáticamente un mismo patrón. Como en la *performance* representada por Galindo, los pobladores eran cercados o agrupados en un punto antes de darles muerte. Para ello, se aprovechaban “(...) *ocasiones donde la población estaba reunida, en celebraciones o días de mercado, para ejecutar la matanza*” (CEH, 1999:49). Además, como refiere el informe del *Proyecto Interdiocesano*, en las instituciones militares, “(...) *uno de los mecanismos más importantes para el ascenso y la mejora de la posición interna fue no sólo el grado de cumplimiento de las órdenes, sino, sobre todo, el grado de crueldad en la realización de las tareas encomendadas*” (REMHI, 1998, tomo II, cap. 3).

A las fuerzas regulares se unen, desde 1981, las PAC (Méndez, 2004), unidades paramilitares creadas a partir de cooptaciones y reclutamientos realizados en los propios núcleos campesinos. Su finalidad original era involucrar a las propias Comunidades en las ofensivas militares contra la guerrilla. Con esa función, comienzan a funcionar, con frecuencia de forma coercitiva, como grupos armados que por su significativo número y perdurabilidad contribuyeron a extender el terror en las aldeas. Estos destacamentos punitivos fueron, junto al ejército, los principales ejecutores de

la salvaje política de “tierra arrasada” que el gobierno despliega sobre las áreas de selva ocupadas por la población indígena.

En la propuesta para *La Marchalerie*, Regina José conjuga, en un ejercicio de síntesis conceptual, los tres componentes referidos: la masacre, el enterramiento y la tierra. Esta última, además de constituir uno de los elementos esenciales en disputa, amplifica sus significados al inscribirse en el universo comunitario de las poblaciones originarias. Desde un punto de vista puramente formal, el desarrollo de la acción se plantea como la oposición contrastada de dos factores radicalmente contradictorios. Por un lado, un cuerpo humano, expuesto en su más absoluta vulnerabilidad, y, por otro, un artefacto mecánico, de grandes proporciones y presentado en una dimensión marcadamente agresiva.



Figura 63, Foto 77. REGINA JOSÉ GALINDO. Tierra. 2013. Fotografía: Bertrand Huet

En el arranque de la grabación que documenta la pieza, el cuerpo desprotegido y desnudo de la *performer*, aislado en medio de la naturaleza, permanece inmóvil, firmemente anclado sobre la tierra. La quietud de la escena se ve rasgada de inmediato por la arrolladora incursión de una

máquina excavadora que procede a vaciar la superficie a la que, impertérrita, se aferra la frágil figura femenina. Lenta, pero eficientemente el brazo mecánico, accionado por un invisible ejecutor, abre la tierra y, destrozando el espacio en el que la *performer* se encuentra firmemente apostada, va trazando en torno suyo una profunda y geométrica oquedad.

La escueta silueta humana, que soporta inmovible las amenazadoras acometidas de esta desproporcionada pala de enterramiento, parece menguar al mismo ritmo que la fosa que se abre a sus pies va incrementando su extensión y calado. Pero, pese al precipicio de muerte que metafóricamente excava cada paletada metálica, la impasible figura de esta mujer maya, cercada por el abismo que se abre a su alrededor, mantiene valientemente su posición, apuntalando y protegiendo la breve porción de tierra que ocupa.

No son pocos los paralelismos que se pueden establecer entre esta pieza y la intervención *XX* (2007),²⁰⁸ con la que *Tierra* comparte similitudes. El drama luctuoso y cruento de las desapariciones forzadas alimenta ambas realizaciones y, aunque la primera de ellas elige como foco los osarios clandestinos de la ciudad, el reconocimiento y homenaje brindado por la artista a las víctimas sin identificar va dirigido a todos aquellos ciudadanos despojados de esta condición incluso más allá de la muerte. No era ya un secreto para nadie, en la fecha en que se realiza aquella obra, la magnitud de las razias rurales. De ahí probablemente esa *separata* de “párvulos” que acentúa la seca atrocidad que la filmación de *XX* transmite.

Pero, a pesar de las coincidencias, lejos de compartir sentido, *XX* y *Tierra* se sitúan en posicionamientos marcadamente opuestos. Si en la primera de ellas la protagonista última de la intervención era la muerte, una muerte violenta, sin duda, pero muerte, al fin y al cabo, *Tierra* incorpora una rotunda loa a la vida. Ambas comparten el paisaje emocional de la memoria y la voluntad de querer hacer ver lo que no quiere ser visto, pero difieren en su

²⁰⁸ Análisis pormenorizado de la *performance* en p. 473.

horizonte de sentido. El texto que subyace en *XX* se escribe sobre el lienzo de los *lugares-memoria* (Nora, 1992), un grueso palimpsesto que guarda las huellas y las cicatrices de todo lo acontecido. *Tierra*, sin embargo, genera su propia geografía.

Construida fuera de Guatemala, en un tiempo y un espacio desprovistos de pasado, esta realización carece del sustrato reivindicativo de restitución y denuncia que permeaba *XX*. Una circunstancia que la propia artista confirma,

No es una denuncia, porque es una verdad que se sabe. Durante el juicio la verdad salió a la luz. De hecho, yo no estoy denunciando algo que nadie sepa. El juicio estuvo en línea, todo el mundo pudo tener acceso al juicio, todo el mundo tuvo acceso a la verdad (FluxNews, 2013).

Frente al reconocido homenaje que *XX* rinde a quienes habían sido privados de su inscripción individual en el relato común, *Tierra* plantea la necesidad de convertir en Historia las experiencias vividas por todo un pueblo, una exigencia perentoria para quienes, a lo largo de siglos, han sido relegados a los márgenes de la historización oficial.

Al abordar el análisis de la memoria archivada, aquella que ratifica el documento y hace avanzar la operación historiográfica, Ricoeur (2003:191-239) pone en juego varios elementos entre los que se recortan fundamentalmente: el espacio habitado, el tiempo histórico y el testimonio. Metafóricamente, Regina José articula en esta obra los tres componentes reclamados por el teórico francés. Y en un entorno neutro, recrea, de forma poética, el tiempo y el espacio del acontecimiento genocida y condensa, en su anatomía connotada, el caudal testimonial escanciado por las víctimas en el juicio abierto en su país. Conjugando, una vez más, esa premisa básica de sus trabajos que hace de su cuerpo la expresión simbólica de todos los cuerpos, Regina José se arroga la fuerza asertiva de quienes han vivido los hechos en primera persona.

Desde ese lugar, moldea una escenificación que reclama para sí la prerrogativa de reconstruir el pasado *tal como se produjo*. En esa pretensión, la artista hace uso de sus mecanismos creativos para proyectar al mundo no solo la veritabilidad de lo enunciado, certificada ya a nivel documental por el peritaje internacional, sino, sobre todo, la inconmensurable capacidad de resistencia de una comunidad humana culturalmente compacta. El cuerpo de Regina José coagula así, en su fisonomía diferencial, tanto la barbarie sufrida por cientos de aldeas mayas durante las campañas represivas como la inquebrantable defensa de sus particularidades, que han sabido mantener intactas. Una singularidad, secularmente sostenida e históricamente penalizada, que este grupo étnico comparte con el resto de los pobladores indígenas del continente.

Esta circunstancia hace que resulte fácil, como sucede en otras obras de la autora, realizar una inferencia generalizadora que expande en su significado los márgenes narrativos a los que esta construcción remite de manera más inmediata. No es preciso subrayar la trascendencia, en este sentido, del juicio contra Ríos Montt en toda América Latina, la primera causa por crímenes de genocidio contra un cargo presidencial que se somete al dictamen de un *Tribunal Penal*. La condena impuesta al dictador, como autor intelectual del asesinato de mil setecientos setenta y un *ixiles*, abre, pese a su ulterior anulación, una brecha en la historia del continente, ese escenario en el que la población originaria se ha confrontado tradicionalmente con un infranqueable entramado de opresión, silencio y olvido.

En el contexto guatemalteco más reciente, el afán de exterminio sobre esa cultura “otra” que representan las comunidades mayas se agudiza a partir del último trimestre de 1981, cuando el gobierno implementa en las zonas rurales una estrategia de carácter dual. Mientras, por un lado, se intensifican las matanzas en las aldeas, por otro, se promueven los llamados polos de desarrollo en las “Aldeas Modelo”²⁰⁹, poblados militarizados pensados para

²⁰⁹ Las primeras “Aldeas Modelo” se crean bajo el mandato del general Óscar Mejía Vítores (1983-1986), dentro del “Plan Firmeza 83”. Constituían agrupamientos de poblaciones desplazadas a causa de la guerra a las que se ofrecía una infraestructura básica. Cada aldea estaba cercada por un

“reeducar” a los desplazados por el terror (Pointevin, 2004:66). Como evidencia la estrategia y ratifican los informes publicados, el objetivo no era tanto vencer a un hipotético enemigo como suprimir una forma de vida diferente.

De ahí que, al masacrar las aldeas, el ejército no solo mataba a los pobladores, hombres y mujeres, niños y ancianos, sino que arrasaba completamente el lugar: *“Destruyeron nuestras casas, robaron nuestros bienes, quemaron nuestra ropa, se llevaron a los animales, chapearon la milpa, nos persiguieron de día y de noche”* (REMHI, tomo I, cap. III, caso 5339 -declarante hombre *achi-*, Plan de Sánchez, Baja Verapaz, 1982).

El capítulo III del primer tomo del informe *Guatemala. Nunca Más* (REMHI, 1998) incide especialmente en la relevancia de este tipo de acciones que incorporan, además de un evidente impacto económico y social, otras consecuencias que el documento califica como *“heridas simbólicas”*. Con este término se alude a aquellas agresiones que laceran, de forma profunda, los elementos significativos del armazón sociocultural comunitario,

Fue profanado lo sagrado, les quitaron la tierra, cortaron y quemaron las siembras, los cerros, la naturaleza en general, destruyeron y quemaron las casas y con ellas los altares familiares, (...), profanaron los espacios en donde han sido enterrados los muertos, pisotearon la dignidad, atacaron la lucha, sus esperanzas, la vida (REMHI, tomo I, cap. III: *El significado de las pérdidas*”).

No hay que olvidar que la cultura maya se asienta sobre un sistema cosmológico cíclico, que confiere a la Tierra un significado cultural profundamente ligado a la identidad colectiva (Bastos, 2007: 229-287). Dada su concepción cosmogónica, los pueblos indígenas se autodefinen por la

perímetro de alambre que vigilaba el Ejército. El objetivo era asegurar el control ofreciendo una alternativa de vida que combinaba, como expresaban los mandos militares, *fusiles y frijoles*.

adscripción a un espacio concreto y a un entorno ecológico determinado que, en último término, no es sino la expresión material de la *Madre Tierra*.

Esta singular percepción de la territorialidad implica un hondo sentimiento de pertenencia a un determinado entorno, que conlleva la integración de las personas, las comunidades y los poblados en el espacio físico, social, cultural y ambiental en el cual han nacido. De ahí, la resistencia histórica de estos núcleos poblacionales para evitar desligarse de su medio de asentamiento. Y, sobre todo, su rechazo a incorporar pautas económicas capitalistas que cuantifican y cualifican como recursos naturales lo que para ellos son “*bienes*”, con un valor que trasciende su utilidad económica y, como tales, elementos sagrados y no meros recursos explotables.

Esta circunstancia y el carácter marcadamente disruptor de las brutales operaciones punitivas protagonizadas por el ejército llevan a distintos autores a adicionar al sustantivo genocidio los más descriptivos vocablos de etnocidio y ecocidio. La *performance* de Regina José, igualmente, se hace eco en su formulación de este vínculo indisociable que entre los mayas entrelaza humanidad y naturaleza como parte de un mismo ecosistema vital. De hecho, los dos ingredientes esenciales que articulan la acción remiten a ambos elementos: la tierra y un cuerpo humano, el cuerpo de una mujer que permanece aferrado a ella. Con ellos, interacciona el factor mecánico, ajeno y destructor, que en el esquema creativo de la obra materializa la máquina excavadora, una expresiva metáfora del capitalismo voraz que tan enconadamente cerca estas culturas.

Por otro lado, desde un punto de vista formal, intuimos en el desarrollo de la obra la reverberación de aquellas intervenciones artísticas que, alrededor de la década de los sesenta, Walter di María (1935-2013) calificó como “arte de la tierra”. No fue extraña a esta corriente la conexión con el accionismo y la *performance* y aunque, evidentemente, *Tierra* se enclava en otro territorio creativo resuenan en ella los conceptos de vuelta a la esencialidad primigenia y a los lenguajes cargados de simbolismo que permitían al *land art* un acercamiento más profundo al medio natural. La

modificación simbólica del paisaje, que constituye el signo de identidad del *earthworks*, alimenta en esta construcción de Regina José una configuración creativa de registros semánticos múltiples.

La realización escénica, en primer término, los despiadados protocolos de exterminio utilizados en las campañas genocidas, pero modula, al mismo tiempo, un poderoso alegato en defensa de la identidad colectiva y de la vida. La figura femenina se yergue, segura y desafiante, frente a la muerte, representada por la amenazante y gigantesca pala mecánica que destroza el terreno con sus implacables zarpazos. Firmemente anclado en la tierra, el cuerpo de la *performer* metaforiza, en su atemporal inmovilidad, la invulnerable fortaleza y capacidad de supervivencia de las comunidades mayas. Un pueblo que opone su cultura comunal y sociocéntrica al modelo individualista y explotador expandido por el capitalismo globalizado, incapaz de comprender que una comunidad es algo más que la suma acumulada de sus unidades humanas.

No es casual que el eje central de esta resistencia grupal, ante la vida y ante la muerte, que alegoriza la obra se haga corpórea en una figura femenina. Por su relación con la *Madre Tierra*, en las culturas originarias son las mujeres las principales garantes de la cohesión colectiva y también, por ello, las más duramente reprimidas por sus oponentes. Sistemáticamente violadas y humilladas antes de la tortura y la muerte, que comparten por igual con los varones, estas mujeres mayas, se convierten en la elaboración de Regina José en la representación simbólica de la fuerza indestructible de la existencia humana, entendida como una condición compartida. Sobreimponiéndose a la lectura literal del testimonio que está en el origen de la producción, esta idea nuclear que activa la *performance* traslada al espectador la carga de consciente utopismo desde el que la acción ha sido diseñada.

Esta obra, para mi es esperanzadora porque ves como todo se destruye a tu alrededor y como tu permaneces en pie. Es una historia de supervivencia. No importa que suceda alrededor,

que todo se desplome, si tú tienes fe en algo, aunque sea algo abstracto, tú permaneces en pie. La vida vale más que cualquier otra historia trágica. La vida es lo más valioso que hay (FluxNews, 2013).

Y porque los agresores saben también de esa fuerza arrolladora de la vida, uno de los objetivos primordiales de las razias militares fue agostarla en su propio origen. Por este motivo, la brutalidad letal hacia la infancia y las violentas agresiones contra las mujeres embarazadas afloran, sin medida, en los testimonios registrados. A pesar de no constituir una estrategia explícitamente reconocida, la densidad numérica de los casos y la sistematicidad en las pautas de actuación corroboran el carácter premeditadamente planificado de estos ataques. Como reconoce expresamente el informe *Guatemala. Nunca Más* -Tomo I, cap. II- (REMHI, 1998) los miembros de más corta edad fueron uno de los sectores más afectados por la violencia. Su presencia reaparece insistente en la mayor parte de los relatos. En ocasiones solamente como testigos, pero siempre con la condición de víctimas por su mayor vulnerabilidad y su menor capacidad de dar sentido a lo vivido.

Por sus propias características, en las actuaciones contra la población civil, los colectivos infantiles eran un objetivo fácil en las ofensivas desplegadas por la estrategia militar y de poderoso impacto sobre los supervivientes. Como indica el informe del REMHI, este tipo de violencia se identifica como un ataque especialmente lesivo para la identidad comunitaria, que en los grupos mayas está integrada por los antepasados y los descendientes. Considerados como los hilos de conexión necesarios en el ciclo continuo de la vida, abuelos y nietos recién nacidos comparten en muchas de las lenguas autóctonas una misma denominación. De ahí, que su desaparición agudice el sentimiento de injusticia y destrucción global provocado por las campañas punitivas.

A ese indefenso colectivo de los menores, dedica Regina José Galindo una *performance* presentada, en agosto de 2009, con el significativo título de

Semillas (2009).²¹⁰La intervención se lleva a cabo en el *Edificio de Artes Plásticas* de la *Universidad Nacional de Colombia*, en Bogotá, un entorno geográfico golpeado también duramente por la violencia. Por su temática, la realización se vincula, de forma directa, con el genocidio guatemalteco que la autora traslada al conflictivo mundo colombiano.

Como apunta la información disponible sobre la obra:

Semillas consiste en el desentierro de un esqueleto (completo y desarticulado) de un niño de aproximadamente 2 años. De manera paralela se irá reconstruyendo el esqueleto a medida que un antropólogo forense va desenterrando cada pieza. (...) a partir del caso 4017, en Las Majadas, Aguacatán, Huehuetenango, Guatemala, en 1982 (Instituto Hemisférico, 2013).

Para esta cita, Galindo renuncia a su habitual protagonismo y, contraviniendo el tradicional reparto de lugares, diluye la distancia que separa a la artista del público. No es este el primer proyecto en que la autora delega el desarrollo de la acción en otros actores que ejecutan de manera efectiva su planificación de la obra. De hecho, esta circunstancia es relativamente frecuente una vez que sus realizaciones cruzan la frontera cronológica del año 2005, pero lo que resulta absolutamente inédito es descubrirla entre los espectadores de la intervención.

Como evidencia el registro fotográfico que documenta la pieza, en esta obra Regina José se mimetiza con el público y participa, en silencio, de la escena representada ante sus ojos. Se diría que el despropósito de la violencia que la *performance* escenifica la obliga a desinvolucrarse de los acontecimientos referenciados y tomar, respecto a ellos, cierta distancia.

²¹⁰ Fotos 78 y 79, p.501. Disponibles en <https://hemi.nyu.edu/hemi/es/enc09-performances/item/124-09-regina-jose-galindo>



Figura 64. Fotos 78 y 79. REGINA JOSÉ GALINDO. Semillas. 2009

En la propuesta, un antropólogo reconstruye, minuciosa y pacientemente, el esqueleto de un niño de corta edad. Los restos metaforizan aquellas *semillas* que los poderes políticos guatemaltecos decretaron arrancar antes de que germinaran: “*El plan del Ejército era dejar sin semillas. Aunque sea un patojito de un año, de dos años, todos son malas semillas, así cuenta. Así es su plan del Ejército. Eso es lo que yo he visto*”- *Guatemala Nunca Más*, Tomo I, cap. II, caso 4017, Las Majadas, Aguacatán, Huehuetenango, 1982-. (REMHI, 1998). Los relatos de los infanticidios, registrados por la *Comisión de la Verdad*, son sobrecogedores, pero, aunque los crímenes contra la población infantil indígena constituyen uno de los episodios más negros de la historia del país, el escándalo de las supresiones humanas y los enterramientos clandestinos no son, en absoluto, privativos de este espacio geográfico.

Son numerosos los países latinoamericanos que, tras los regímenes dictatoriales del siglo XX, se ven obligados a emprender la penosa tarea de recuperar los cuerpos y restituir las identidades de los cientos de desaparecidos arrojados en fosas comunes. En Colombia, sin embargo, el estado, parapetado tras la coartada del narcotráfico y el conflicto armado, acalla y minimiza permanentemente las constantes denuncias sobre

desapariciones forzadas, secuestros, ejecuciones extrajudiciales y fosas furtivas. De las dimensiones de esta problemática nos hablan los propios datos. En ese año de 2009, la *Fiscalía Nacional* de Colombia elevaba hasta veinticinco mil el número de desaparecidos en un conflicto que no parece tener fin.²¹¹

Pocos meses antes de la realización de esta *performance*, estalla en el país el escándalo de los “falsos positivos”. Una etiqueta utilizada en relación a los civiles asesinados y registrados por el ejército como bajas de combate para cobrar el incentivo económico pagado por el estado por los guerrilleros abatidos. A todo ello, habría que agregar las masacres provocadas por los paramilitares, en las que no era infrecuente que se vieran involucrados menores. No es difícil, por tanto, entender la inmediatez de las conexiones entre ambos contextos.²¹² Hermanados en la misma ominosa realidad violenta, colombianos y guatemaltecos tenían, por igual, inscrito en su imaginario esas superficies tabulares en que los forenses tratan de recomponer las desarticuladas piezas óseas de un ser humano del que se ha suprimido la identificación.

²¹¹ Europa Press, “La Fiscalía cifra en más de 25.000 el número de desapariciones forzadas en Colombia”, *Notimérica*, Bogotá, 22 de octubre de 2009. En <https://www.notimérica.com/política/noticia-colombia-fiscalia-cifra-mas-25000-casos-confirmados-desapariciones-forzadas-colombia-20091022173413.html>, consultado en marzo de 2013. Hasta el año 2017 el estado no pone en marcha una Comisión de la Verdad, actualmente activa. La iniciativa cuenta con significativos precedentes, como el informe “*¡Basta ya! Colombia: memoria de guerra y dignidad*”, publicado en el año 2013. El documento, financiado y avalado por distintas organizaciones internacionales, incluye, en su capítulo IV, una sección dedicada a los efectos del conflicto sobre la población infantil (pp. 314-321). En <http://www.centrodehistoria.gov.co/imagenes/informes2013/bastaYa/basta-ya-colombia-memorias-de-guerra-y-dignidad-2016.pdf>, consultado en octubre 2019.

²¹² Solo cinco meses después de que fuera presentada la obra la prensa internacional recogía el hallazgo de la fosa de la Macarena, una población a 200 km de Bogotá. Por sus dimensiones, fue calificado como el mayor cementerio clandestino de la historia latinoamericana. Puede ampliarse la información en AZALEA ROBLES, “Colombia, la mayor fosa común de América Latina, muy lejos de los medios”, *The Clinic*, 1 de agosto de 2010. En <http://www.theclinic.cl/2010/08/01/colombia-la-mayor-fosa-comun-de-america-latina-muy-lejos-de-los-medios/>, consultado en agosto 2013.

En Guatemala, los procesos de exhumación de cadáveres se ponen en marcha durante los últimos años del siglo XX. Bajo la consigna “la verdad bajo la tierra”, la FAFG promueve más de mil investigaciones a lo largo de todo el país. El trabajo de apertura de fosas e identificación de víctimas coincide en el tiempo con la recopilación de testimonios por parte de las *Comisiones de la Verdad* y la publicación de los datos obtenidos, en ambas rutas, hace visible la profunda inhumanidad desatada contra los más frágiles e indefensos de la comunidad: los niños. En algunos casos estos crímenes eran una parte indiferenciada de la masacre general, pero en otros los menores eran objeto de eliminaciones claramente selectivas.

En los documentos recogidos, estas víctimas aparecen adjetivadas como “semillas del mal”. Y muy frecuentemente los patrulleros justifican sus muertes con el argumento de evitar posteriores venganzas o la reconstrucción del núcleo comunitario, certificando con ello la especificidad de este género de violencia. A partir de la lectura de las fuentes, se puede establecer un paralelismo entre estas supresiones infantiles y la destrucción sistemática de las siembras de los poblados. Hay que tener en cuenta que, en estas sociedades comunales, la agricultura tradicional de la milpa se basa en el control de todos los elementos culturales necesarios para su producción.

Al destruir todos los cultivos, se destruía también una parte de las semillas que, por generaciones, habían heredado y guardado las comunidades. Esa pérdida supuso una ruptura de las posibilidades de reiniciar los ciclos productivos y una merma en la calidad del maíz y otros cultivos, pero también de la sabiduría y recursos genéticos de las semillas seleccionadas y cuidadas durante generaciones - Guatemala Nunca Más: Tomo I, cap.III: “La agresión a la comunidad”- (REMHI, 1998).

Por otro lado, muy frecuentemente, las muertes infantiles estaban relacionadas con la violencia hacia las mujeres, a las que habitualmente acompañaban, convirtiéndose en un elemento añadido de tortura para ellas. Hay que señalar, siguiendo las mismas bases documentales (REMHI, 1998),

el especial ensañamiento con los niños de más corta edad -entre cero y cinco años- que, separados de sus madres, eran brutalmente destrozados ante sus ojos. De igual manera, se registran formas de violencia diferenciales en razón de género. Las niñas eran, sistemática y reiteradamente, violadas antes de fallecer y a las mujeres embarazadas se las sometía a abortos provocados o eran desventradas antes de morir,

(...) *a la señora le sacaron a su niño, ella estaba viva le sacaron a su niño que estaba esperando, delante del esposo y de sus hijos, y se murió la señora y también sus hijos, mataron a los demás, el único que quedó ahí fue él que escapó* - Tomo I, cap. II: "La destrucción de la semilla", caso 2173, Buena Vista, Huehuetenango, 1981 - (REMHI, 1998).

Aproximarse, a través de los documentos directos, a las secuencias de destrucción y exterminio vividas por los grupos mayas es abismarse en el más absoluto horror. Desbordando cualquier límite imaginable, la crudeza brutal de los relatos apenas acierta a coagular en palabras las atrocidades alentadas desde el poder. Vivencias difícilmente articulables, para víctimas y testigos, que la transcripción escritural intenta acotar e historizar. En ese ejercicio narrativo, las traumáticas experiencias sufridas pueden ser atravesadas por los individuos y convertidas colectivamente en Historia y, por lo tanto, en pasado. La misma contundencia nominativa de los informes generados en ese proceso de recopilación advierte claramente del lesivo peso de las evidencias recogidas: *Rompiendo el Silencio, Guatemala, Nunca más, Memoria del Silencio...* Enunciados que reclaman memorialización, irrepetibilidad y, sobre todo, escucha.

Pero, a pesar del aval legitimador de las certificaciones periciales y de la contrastada independencia de los informes internacionales que dan validez probatoria a las declaraciones recogidas, una parte de la sociedad guatemalteca aún cuestiona la verdad de los hechos y rechaza explícitamente la calificación de genocidio utilizada por los investigadores externos en sus conclusiones. Tras la revocación, por problemas de forma, de la sentencia condenatoria contra Ríos Montt en el denominado *Juicio del Siglo*, la negación

de los crímenes continúa siendo la respuesta oficial a las masacres hasta bien entrada la segunda década del siglo XX.²¹³ Tras esa trinchera y con el soporte de algunas organizaciones locales especialmente activas, las élites de poder han continuado frenando cualquier intento de quebrantar la impunidad que ampara comportamientos heredados del periodo bélico.

La *Asociación de Veteranos Militares de Guatemala* (AVEMILGUA), agrupaciones derivadas de las disueltas PAC, como *La Cofradía*, y ciertos partidos políticos, como el FRG,²¹⁴ persistieron en dificultar, en tiempos de paz, la consecución de criterios de convivencia y vida social integradores y respetuosos con la diferencia. Estas organizaciones, integradas por ciudadanos y funcionarios del gobierno, representan el rostro popular de intereses económicos poco propicios a modificar las reglas del juego. Hay que recordar que la anulación de la sentencia emitida por la *Corte Penal* en el juicio contra Ríos Montt se produce apenas diez días después de que la cúpula patronal, aglutinada en el *Comité Coordinador de Asociaciones Agrícolas, Comerciales, Industriales y Financieras* (CACIF), hiciera pública una declaración exigiendo la anulación del proceso.

En este complejo entorno, elabora Regina Galindo una difícil propuesta que, con la explícita denominación de ***La Verdad*** (2013),²¹⁵ es acogida, en noviembre de 2013, por el *Centro Cultural de España* en Guatemala. Por su

²¹³ A propuesta del *Partido Republicano Institucional* (PRI), el Parlamento guatemalteco aprueba, el 24 de abril de 2014, una confusa resolución oficial en la que rechaza expresamente la existencia de genocidio en Guatemala. La declaración institucional fue duramente criticada por *Amnistía Internacional* y otras organizaciones de defensa de los Derechos Humanos. Puede ampliarse la información en ROJAS, Alex, “Genocidio es negado por los legisladores”, *Prensa Libre*, Guatemala, 14 de mayo de 2014. Puede encontrarse en http://www.prensalibre.com.gt/noticias/politica/Genocidio-negado-legisladores_o_1138086211.html, consultado en mayo 2014.

²¹⁴ El *Frente Republicano Guatemalteco*, una formación política de derecha extrema, afronta un proceso de refundación en un intento por desligarse de sus antiguas figuras como el general Ríos Montt. La maniobra acaba fracasando cuando, en las elecciones del año 2015, el *Partido Republicano Institucional*, su versión renovada, no consigue el porcentaje mínimo de votos para obtener representación.

²¹⁵ Fotos 80, 81 y 82, pp. 507, 511 y 517. Disponibles en <https://www.reginajosegalindo.com/en/la-verdad-2/>

configuración formal y repercusiones posteriores, se puede afirmar que la obra, indudablemente contaminada por los acontecimientos jurídicos vividos por el país, marca un pliegue significativo en el conjunto creativo de la artista. La palabra, permanentemente exiliada de sus realizaciones, retorna en esta intervención con una fuerza inusitada para articular, en la voz de la autora, las voces que los poderes establecidos pretendían sellar.

Recuperando el punto de arranque de sus primeras *performances*, marcadas intensamente por el componente verbal, Regina José precisa de su propia voz para cumplimentar una acción en la que, no obstante, todo su cuerpo vuelve a estar físicamente comprometido. El proyecto, recogido en un extenso vídeo de más de una hora de duración, se desarrolla en un escenario que, por su disposición, semeja ser el entorno de una comunicación académica o la austera ambientación de una declaración oficial. En ese marco, la figura de Regina, vestida de blanco y sentada ante una mesa, se recorta sobre un trasfondo negro. Frente a ella, un escueto repertorio de elementos completa el atrezzo: un cuaderno con las páginas abiertas, un vaso de agua y un micrófono lateral para amplificar el sonido.

Con el cabello recogido en una trenza y dos pendientes en forma de plumas de quetzal, como único aderezo, la artista desgrana, en una prolongada y pausada lectura, los estremecedores testimonios de algunas de las supervivientes del conflicto armado, justamente los de aquellas que pudieron escuchar quienes, durante la causa por genocidio, acudieron a la sala del Tribunal en que se juzgaba al general Ríos Montt. En ningún momento, durante el decurso de la acción, la mirada de la artista se dirige al espectador. Ensimismada en unos pliegos blancos colmados de dolor, su voz va desmadejando una historia tras otra.

Historias de violencia, todas ellas protagonizadas por mujeres, que portan el inconfundible sello de las agresiones de género adherido a los episodios de barbarie desmedida que las envuelven. La explicitud extrema de las escuetas secuencias narradas contrasta afiladamente con el tono pausado y suave en el que se van deslizado las palabras vertidas por la artista. Sin

levantar los ojos de esas páginas cuajadas de escalofriantes relatos, Regina José escande los vocablos sosegadamente, en un flujo continuo carente de cesuras. En ese manantial de testimonios, irrumpe, bruscamente y con cronometrada precisión, la figura masculina de un odontólogo que narcotiza en repetidas ocasiones a la persistente lectora.



Figura 65. Foto 80. REGINA JOSÉ GALINDO. *La Verdad*. 2013. Fotografía: David Pérez y Jorge Linares

La entrada en juego de este personaje, que invade el escenario armado con una jeringuilla y parapetado tras un aséptico vestuario sanitario, introduce una dualidad semántica en la que reconocemos oposiciones metafóricas sugeridas por la autora en algunas otras obras. Al igual que en *Tierra*,²¹⁶ la artista hace confluír en su cuerpo de mujer indígena las vivencias de todo un pueblo y, como las mujeres de etnia maya, confronta la agresividad avasalladora de ese elemento foráneo y disruptor, representado por el médico anestesista, con una pasividad sumisa que esconde, sin embargo, una inmovible voluntad de resistencia.

El principio masculino y patriarcal, dueño de la acción, del saber científico, del tiempo que puede medirse y de los instrumentos para acallar la

²¹⁶ Análisis pormenorizado de la *performance* en p.487.

verdad se revela en la escenificación, no obstante, incapaz de silenciar esa voz femenina que condensa, en su fluir inagotable, el eco de las voces sometidas. Sobreponiéndose costosamente al adormecimiento progresivo, inducido por el sedante, Regina José no detiene su perseverante declamación, pese al doloroso entumecimiento de su boca. Y en ese recitado, va desenredando un tupido encadenado de aflicción y sufrimiento humano anudados por el hilo conductor de las crueles vivencias que las víctimas rememoran.

Los atroces eslabones de esa cadena se inician con una constatación: la evidencia comprobable del horror: “*¡Hay Dios!... en mi aldea, murieron 95 hombres, 41 mujeres y 47 niños. Por el censo que sacaron es que se sabe la cantidad que murieron (...)*” (Bea Gallardo, 2013). Y concluyen con otra confirmación: la certeza inapelable del testimonio: “*Sufrí con mi propio cuerpo. Por eso digo que es mentira lo que dice ese señor, que no pasó nada. Yo digo que sí es verdad. Yo lo viví. Ese dolor fue verdad. Yo lo viví. Yo estuve allí*” (Bea Gallardo, 2013). Entre estas dos historias, que inauguran y clausuran la *performance*, la muerte y la tortura anegan los relatos.

La suerte de los hombres, de los niños, de los ancianos, del conjunto de la comunidad está presente en el dibujo trazado por los testimonios conjugados en primera persona, pero, por primera vez, los hechos se enmarcan en esa otra tipología específica de violencia contra las mujeres, que generalmente se silencia, se niega o se califica de anecdótica dado el entorno de agresiones generalizadas en que se produce. Quizá por ello, las declaraciones de las mujeres objeto de violencia sexual fue lo que más impacto y rechazo provocó durante la celebración del juicio a Ríos Montt. Su condición de realidad escondida, conocida sobradamente por víctimas y verdugos, pero sistemáticamente hurtada de las crónicas, por la sombra de culpa y vergüenza que proyecta sobre quienes la sufren, convertía estos atropellos en el gran secreto que las propias afectadas no deseaban verbalizar.

Como refieren algunos de los fragmentos extractados, muy frecuentemente la violación no era para las mujeres sino el preludio diferencial que conducía a la muerte,

Era parejo, usted... la tortura era pareja, lo que tenía la pobre mujer es que lo primero que hacían era violarla (...) después que todos los oficiales, los subinstructores y todos, después de haber abusado, después que se le venían encima, pues ya le torturaban y después le daban muerte (Bea Gallardo, 2013).

Pero la supervivencia no deparaba mejor destino a las indultadas. Estigmatizadas socialmente por la ofensa recibida, eran repudiadas por sus maridos o rechazadas por la comunidad, estigmatizadas para siempre por una intangible huella corporal, *“Me sentía como muerta (...) Después de quemar la casa hicieron lo que quisieron hacer conmigo. Me violaron, yo no sé cuántos... Después me soltaron y me quedé entre ellos. Yo estaba así usada (Bea Gallardo, 2013)”*.

Como dejan patente los textos, la utilización de la violencia sexual, como arma de guerra y eficiente herramienta para generar terror, se convirtió en Guatemala en una práctica generalizada, masiva y sistemática, que numerosos colectivos y organizaciones de derechos humanos, nacionales e internacionales, coinciden en relacionar con el *continuum* de violencia actual. El propio documento de la CEH (1999) reconoce su relevancia, *“La CEH obtuvo un registro de 1.465 hechos de violación sexual (...) contra mujeres y niñas (...) fue una práctica que coexistió con otras violaciones de los derechos humanos”* (CEH, 1999: 23). Al mismo tiempo, identifica a las mujeres indígenas como su principal objetivo. Casi un 90% de los casos se corresponde con mujeres de etnias originarias lo que no deja dudas sobre el componente racial de estas agresiones, que formaban parte de una política sistemática de exterminio y destrucción articulada desde el Estado.

La violencia sexual fue un componente específico utilizado por los militares en las torturas contra las mujeres (...) Estos

hechos fueron confirmados a la CEH por declaraciones de miembros del Ejército, que reconocieron como esta violación se realizó de manera rutinaria (CEH, 1999: 51).

Solo un año después de la publicación de este Informe e impulsado por “La Alianza Romper el Silencio y la Impunidad” se convoca en la capital de Guatemala un *Tribunal de Conciencia* contra la violencia sexual hacia las mujeres indígenas durante el conflicto armado. Su celebración supuso activar una acción política sin capacidad legal, pero con intensa carga simbólica y contrastada autoridad moral. Como había ocurrido con el primer *Tribunal de Conciencia* contra la violencia sexual, celebrado en Tokio en el año 2000, este medio de justicia alternativa constituyó para Guatemala un instrumento enormemente efectivo que permitió ir abriendo paso a la posibilidad de presentar posteriormente un caso colectivo, con el mismo contenido probatorio, ante el sistema de justicia ordinario.²¹⁷

Acabar con el cerco de silencio, denunciar la impunidad y visibilizar los efectos de la violencia eran indudablemente los principales objetivos perseguidos por las organizaciones participantes. Pero entre los fines expresamente planteados, y dada la pertinaz impermeabilidad de la sociedad guatemalteca ante la problemática, dos resultaron singularmente pertinentes. En primer término, la ratificación de la violencia sexual como un problema de la sociedad en su conjunto y no solo de las mujeres. Y, de forma más específica, la constatación de que este tipo de violencia había formado parte de la estrategia de guerra y, como tal, era susceptible de ser categorizada

²¹⁷ *La Alianza Rompiendo el Silencio* estaba integrada por tres organizaciones: *Mujeres Transformando el Mundo* (MTM), el *Equipo de Estudios Comunitario y Acción Psicosocial* (ECAP) y la *Unión Nacional de Mujeres Guatemaltecas* (UNAMG). Con su impulso, el *Tribunal de Conciencia* del año 2010 se convirtió en el prólogo del posterior proceso penal ante el *Tribunal de Alto Riesgo* que protagonizaron las mujeres *queqch'ies* de *Sepur Zarco*. El 25 y 26 de junio del año 2019, se celebra en el *Paraninfo Universitario* de Ciudad de Guatemala un segundo *Tribunal de Conciencia sobre Violencia Sexual* que, en tiempo de paz, continúa ofreciendo cifras desorbitadas y unos niveles de impunidad socialmente inadmisibles. Puede ampliarse la información en PAREDES, Luisa, “Víctimas de violencia sexual declaran en el segundo Tribunal de Conciencia”, *el Periódico*, 26 de junio de 2019. En <https://elperiodico.com.gt/nacion/2019/06/26/victimas-de-violencia-sexual-declaran-en-segundo-tribunal-de-conciencia/>, consultado en septiembre de 2019.

como genocidio y feminicidio, lo que implicaba conceptualmente reconocer la responsabilidad directa de las instancias gubernamentales y las estructuras jurídicas en los hechos producidos.

La palabra, como en la *performance* de Regina José, constituyó, tanto en el *Tribunal de Conciencia* como el juicio por genocidio, el eje central del procedimiento e igualmente, en ambos casos, la búsqueda de la verdad a través de la voz de sus protagonistas se convirtió en el atributo definidor de su naturaleza. Las indagaciones, como corroboran las figuras implicadas, buscaban un doble objetivo. Pretendían abrir el camino a la justicia en los casos del pasado, pero también avanzar en la resolución de los crímenes del presente. “*Todo esto de dar testimonio lo hacemos solo por ellos (los descendientes). No queremos que se vuelva a repetir*” (Zurita,2013:64), afirmaba María Toj una de las víctimas del conflicto. Un *desiderátum* que, sin duda, refuerza la batalla legal emprendida por las mujeres mayas en la etapa postbélica.



Figura 66. Foto 81. EGINA JOSÉ GALINDO. La Verdad. 2013. Fotografía: David Pérez y Jorge Linares

No cabe duda de que el juicio por genocidio representó para Guatemala un acontecimiento político trascendental. Dio a las víctimas la oportunidad de hablar y, a través de su testimonio, permitió al país reubicar el proceso de recuperación de la memoria histórica que el asesinato de monseñor Gerardi, tras la publicación del Informe *Guatemala. Nunca Más*, había dejado truncado. Pero uno de sus mayores logros fue el avance

conseguido en el reconocimiento de la violencia de género en contextos bélicos, un crimen de guerra tan universalmente detectable como genéricamente silenciado.²¹⁸Es por ello que en esta *performance* Regina Galindo transforma la palabra de las mujeres *ixiles*, decididas a no volver a callar, en el núcleo articulador de la propuesta, y su voz en la voz de todas las mujeres víctimas de violencia en los enfrentamientos armados.

Como evidencia el discurrir de la acción, los textos repiten modelos de agresión similares a los detectados en otros entornos geográficos: violencia sexual y mutilación, violencia múltiple, violencia masiva, esclavitud sexual, violencia sexual como método de suplicio en los interrogatorios... No hay en este aspecto grandes modificaciones, seguramente porque, como comenta Luz Méndez,²¹⁹ el sistema patriarcal no conoce diferencias de fronteras:

Sí, es un patrón que se origina en la causa primigenia de la violencia contra las mujeres, que se halla anclada en el sistema de dominación patriarcal (...). La lógica es “voy a apropiarme de los cuerpos de esas mujeres para atacar a los propietarios de los cuerpos de esas mujeres.” (...) Cuando nos reuníamos con compañeras de África, de Asia, de América Latina nos dábamos cuenta de que eran los mismos patrones (Garay y Gago, 2013).

²¹⁸ A pesar de constituir una constante histórica, hasta el año 2000 ninguna directiva internacional reconocía la violencia sufrida por mujeres y niñas en situación de guerra. En esa fecha, la ONU publica la *resolución 1325*, circunscrita a un aspecto, la doble violencia que sufren las mujeres en los conflictos bélicos. Posteriormente, en el año 2008, una nueva directiva, la *1820*, tipifica como “crimen de guerra” las violaciones producidas en estos contextos. Dentro del ámbito latinoamericano, el informe final de la *Comisión de la Verdad y la Reconciliación*, publicado en Perú en el año 2003, incorpora una perspectiva de género e incluye un capítulo específico sobre violencia sexual contra las mujeres. Esta perspectiva es una de las premisas incorporadas a la *Comisión de la Verdad* abierta en Colombia, la más reciente hasta el momento.

²¹⁹ Luz Méndez, investigadora, activista guatemalteca y presidenta de la *Unión Nacional de Mujeres Guatemaltecas* (UNAMG), estuvo vinculada a la redacción y aprobación de la *resolución 1325* de las Naciones Unidas.

Esta traslación simbólica, cosificando el cuerpo femenino, le convierte en el ámbito de conflicto en que se proyectan las disputas de poder, ese espacio de confrontación bajo cuyos pliegues afloran, persistentes, las desiguales relaciones de género.

En el juicio contra Ríos Montt, además de las aportaciones testimoniales, fueron determinantes para el dictamen final las valoraciones periciales presentadas por expertos de prestigio internacional que, desde diferentes campos de conocimiento, conformaron una de las secciones centrales de la querrela. Entre ellos, estaba Paloma Soria, representante de la ONG *Women's Link Worldwide* y responsable de probar la existencia de genocidio en los casos de violencia de género. Como ella señala en sus informes, este tipo de prácticas se convirtió, en manos de los agresores, en el instrumento militarmente más eficiente para materializar la campaña de exterminio contra los indígenas: *“Acabar con todos los mayas es una tarea muy difícil, pero si destrozamos a las mujeres te aseguramos de que la población queda mermada y al final desaparece, es una de las fórmulas más crueles de acabar con un pueblo”* (Zurita, 2013: 64).

De esta forma, a través de los cuerpos femeninos, los poderes establecidos mostraron al conjunto de la población indígena el programa de exterminio que les estaba destinado. De ahí, que las mujeres no solo fueran agredidas sexualmente, sino que las violaciones se produjeron de forma masiva y generalmente pública. Con mucha frecuencia, además, se mutilan y lesionan aquellas zonas corporales relacionadas con su capacidad reproductiva, seccionando los pechos: *“A mi mamá le quitaron los senos con un cuchillo... mi mamá sin senos, violada. Era muy triste”*, destrozando los órganos genitales: *“Cuando tenían descanso, les daban turno para violar a las niñas y a las señoritas. Luego de violarlas las dejaban estancadas, les metían palos en los genitales”*, y ensañándose especialmente con las mujeres gestantes: *“...les golpeaban en el vientre con las armas (...) les brincaban encima en la barriga”* (Beas Gallardo, 2013).

Dado el encono con que algunos sectores de la sociedad guatemalteca cuestionaron la verdad de los hechos, uno de los mayores logros del juicio fue, no solo demostrar que hubo genocidio, sino aportar pruebas contundentes de cómo fue ejecutado. En esta empresa, resultó determinante el informe de Kate Doyle sobre los *Archivos de Seguridad Nacional*.²²⁰ Esta analista fue la encargada de validar los documentos de la *Inteligencia Militar* guatemalteca que, en el año 2000 y de forma anónima, salieron a la luz. Un valioso material probatorio que registra referencias explícitas a los asesinatos de civiles en las áreas rurales. A la *Magistratura*, como ha explicado en alguna entrevista Jazmín Barrios, presidenta del *Tribunal* que dictó sentencia contra Ríos Montt, solo le correspondió establecer la relación entre la planificación de la ofensiva y su ejecución, y concluir con el señalamiento de los responsables.

Pero, a pesar de todo, no parece que la demostración de los hechos y su ratificación oficial en un *Tribunal*, la más alta instancia socialmente validada para ello, haya sido capaz de instalar la verdad sobre lo ocurrido en el discurso compartido, con efectos sociales definitivamente irrevocables. Como en la *performance* de Regina Galindo, aún se requiere en el país un desmedido esfuerzo para mantener la memoria de lo vivido y conseguir que “la verdad” no resulte acallada. Probablemente porque esta, desde un punto de vista sociológico, no es resultado exclusivo de la precisa relación entre las palabras que verbalmente la expresan y aquella realidad a la que aluden, sino de la fuerza política con la que es capaz de sostenerla quien la emite. Y en esa pugna, la historia guatemalteca se ha cincelado con un trazado en el que la desigualdad y la desvalorización lastran acumulativamente a una parte sustancial de la población.

²²⁰ Kate Doyle es analista del *Archivo de Seguridad Nacional*, un instituto de investigación con sede en la *Universidad Georges Washington* (Washington. EEUU). Fue, asimismo, directora del Proyecto de *Documentación de Guatemala*. Actuó como experta en el peritaje del juicio contra Ríos Montt. Entre la documentación original a la que tuvo acceso directo se cuentan el *Diario Militar* y los documentos de la *Operación Sofía*, prueba fehaciente de la voluntad de exterminio de las operaciones militares desarrolladas, durante el verano de 1982, contra la población *ixil*.

Demasiados intereses, demasiadas responsabilidades aún no depuradas y probablemente también inercias enquistadas obstaculizan el alud de repudio generalizado que hechos tan extremadamente brutales tendrían que provocar. En la difusión de la *performance*, que realiza el *Centro Cultural de España* en Guatemala, sede del evento, la información sobre la intervención artística viene prologada por un breve, pero ajustado, texto de Foucault (1980):

La verdad ha de ser entendida como un sistema ordenado de procedimientos para la producción, regulación, distribución, circulación y operación de juicios. “La verdad” está vinculada a una relación circular con sistemas de poder que la producen y mantienen (Foucault, 1980: 53).

El aserto recogido en este párrafo, subrayando las circunstancias anteriormente señaladas, incide en esa ligazón esencial que la verdad social mantiene con los sistemas de poder en cuya red relacional se gesta y reproduce.

“La verdad”, tal como concluye la cita de Foucault se constituye como un “régimen de verdad” que, en último término, representa la condición estructural inexcusable para el surgimiento y reproducción de una determinada formación sociopolítica. Cualquier fenómeno que en ella se produce, desde el enfoque defendido por el polémico filósofo francés, no representa sino la cristalización de un determinado sistema de relaciones sociales. El poder, desde esta perspectiva, goza también de esa condición relacional y, lejos de representar exclusivamente una instancia negativa y represora, un instrumento de dominación sustantivamente ubicable, se revela como una compleja red de interacciones capaz de inducir y encauzar las conductas subjetivas en una determinada dirección. Consecuentemente, la pervivencia de la dominación requiere, para perpetuarse, de algo más que capacidad represiva.

A través de la intervención de estructuras de socialización generadas desde el poder, las conductas y comportamientos de los individuos se convierten en la prolongación de esquemas impositivos. Evidentemente esta constatación no presupone desconocer la contundente capacidad de dominio ejercida directamente a través de los aparatos institucionales represivos, una alternativa, por otro lado, poco probable en un contexto tan brutal en sus expresiones coercitivas como el guatemalteco. Pero es preciso contemplar la interacción social como el resultado de un proceso de objetivación en que los seres humanos, a través de un conjunto de prácticas discursivas y no discursivas, conforman el modo socialmente establecido de apropiación de la realidad. Solo así se incorpora una dimensión explicativa adicional que ahuyenta la posibilidad de detener el análisis en una reductora simplificación maniquea.

En ese proceso de mutua autoproducción, poder y sociedad interactúan configurando un régimen de “verdad” que penetra en el colectivo social que, al mismo tiempo, garantiza su reproducción. Este hecho hace comprensibles algunas de las taxativas afirmaciones con que la artista argumenta y justifica obras como la presente *performance*:

Cuando sucede el juicio era la mayor evidencia de que el país está en pausa, de que está detenido en el pasado. La mayoría de la población guatemalteca, la mayoría niega el genocidio. No solo lo niega, sino que apoya de manera violenta la verdad oficializada por el estado y por la oligarquía (Ketznel, 2014).

Es por ello que, para subvertir la política de verdad instituida, se hace imprescindible generar otra radicalmente diferente. No basta con destruir o transformar los aparatos institucionales represivos, se requiere además construir nuevas formas de subjetividad irreductibles a los efectos de la dominación.

En ese sentido, la *performance* de Regina José toma como punto de partida el valiente esfuerzo realizado por las mujeres mayas para quebrar, con

su testimonio público, el lugar de silencio y marginalidad al que secularmente habían sido reducidas. La artista asume su voz para realizar una reinscripción sensible de la Memoria, desalojada de los relatos por su inasumible barbarie, y sustituye la verdad del poder por el poder de la verdad. Apartándose de la fuerza expresiva del lenguaje corporal que le es habitual, opta por escenificar la manifestación testifical de las víctimas con el auxilio exclusivo del verbo y, consciente del desplazamiento de significados que cualquier relectura ejerce sobre el pasado, establece una exacta tensión entre el contenido de la representación y la estrategia gramatical con que le da forma.

Por esta vía, Galindo involucra lo acaecido en una nueva narrativa creadora de experiencia. Transferidos al lenguaje poético de la expresión artística, los testimonios, interrumpidos violenta y calculadamente, experimentan en la obra una descontextualización que reactualiza y confiere valor simbólico a los acontecimientos. Así, a través de la mediación conceptual y figurativa de la *performance*, la artista establece una distancia respecto a la vivencia inmediata de los hechos y dota a la memoria de instrumentos de reflexión y desciframiento que trasladan la resignificación de la experiencia a un plano de legibilidad.



Figura 67. Foto 82. REGINA JOSÉ GALINDO. La Verdad. 2013. Fotografía: David Pérez y Jorge Linares

Desde su radicalidad crítica, este arte de la memoria dramatiza sobre el escenario dos universos confrontados a los que los personajes interactuantes confieren corporalidad. Indudablemente, el papel asignado en la representación a cada una de las dos figuras que participan en ella no deja dudas sobre el desequilibrio y direccionalidad de las relaciones de poder establecidas. Pero la *performer* subvierte simbólicamente esta desigual interacción concediendo al relato de las víctimas, abruptamente acallado, el monopolio de la palabra y la verdad en un ejercicio de decidido empoderamiento.

Beligerantemente posicionada frente al imperativo de olvido y silencio sobre el que una parte de la sociedad intenta construir la Guatemala postbélica, Galindo amplifica, desde la privilegiada plataforma del dispositivo artístico, la palabra de las mujeres indígenas. Sus voces, contraviniendo las reglas patriarcales tradicionalmente establecidas, denuncian la cadena de violencia y opresión que alimenta una estructura social profundamente racista. En ese proceso, las protagonistas, sobreimponiéndose al miedo paralizante que conlleva la victimización culpabilizadora, recuperan, al romper públicamente su mutismo,²²¹ la conciencia de autonomía que permite cambiar la vida.

La explicitud descriptiva del testimonio oral, eje central que articula el desarrollo de la *performance*, se conjuga de forma muy efectiva con la planificación escénica de la obra que, en clave conceptual, establece un *tempo* y una dinámica de dramatización que invitan al espectador a

²²¹ En la década posterior a la firma de los *Acuerdos de Paz*, "*Romper el silencio*" se convierte en una proclama reivindicativa que, en distintas convocatorias, aglutina la protesta colectiva contra la política de desmemoria gubernamental. Con este mismo epígrafe y con la colaboración del *Instituto Nacional de Ciencias Penales* de Guatemala, el "Consortio de Actoras por el Cambio" publica, asimismo, un interesante estudio sobre las vías legales, nacionales e internacionales, en relación a la violencia sexual contra las mujeres en conflictos armados. Véase VV.AA., *Rompiendo el silencio*, Guatemala, Ed. ECAP, UNAMG, 2006. Algunas de sus autoras recopilan posteriormente, los testimonios de mujeres víctimas de esclavitud sexual. Los relatos, enmarcados dentro de un proyecto integral de reconstrucción de la memoria histórica desarrollado en los Departamentos de Huehuetenango, Chimaltenango, Izabal y Alta Verapaz, quedan recogido en VV.AA. *Tejidos que lleva el alma*, Guatemala, Ed. Equipo de Estudios Comunitarios y Acción Psicosocial (ECAP), 2009.

trascender el asombro y la incredulidad inicial, provocada por la desmesura de los hechos. La reflexión sustituye entonces al estupor y la obra revela su componente analítico. En ese punto, la construcción demanda del espectador una interlocución susceptible de generar interrogantes e hipótesis explicativas que confieran algún sentido a la barbarie y ratifiquen el inconmensurable poder y valor de la palabra como agente de cambio,

El valor y poder de la palabra, porque no se necesita escribir papeles, porque una palabra que se suelta se queda suspendida y está en espera, cuando se cumple lo que la palabra dice, cuando se dice verdad, con lo que yo diga puedo cambiar una cosa o destruirla (López, A., 2012:55).

Probablemente por ello, la artista requiere en esta ocasión esencialmente esa palabra empoderada que, portadora de “la verdad”, se resiste tenazmente a ser amordazada y contribuir con ello a perpetuar el silencio cómplice. Para resquebrajarlo, la autora metaforiza la textura vivencial y la consistencia social del genocidio vivido por su país, esa sima de horror en la historia guatemalteca que viene apuntalada por un componente sustancial de su tejido colectivo: el racismo.

Persistentemente ignorado, este ingrediente discriminador filtra, desde los tiempos de la conquista, el entramado relacional establecido con la población indígena. Su presencia genera un poso de desvalorización y desprecio que los siglos han terminado por adherir a la vida cotidiana. Convertido en una forma de violencia estructural, este factor lastra, en diferentes grados de manifestación, la convivencia colectiva. De su insondable espesor nos habla el tratamiento superficial que el tema recibe en los propios *Tratados de Paz*. Ni el *Acuerdo sobre Identidad de los Pueblos Indígenas* hace alusión al hecho de que las masacres se centraron en territorios mayas ni en los documentos referidos al reasentamiento o a la desmilitarización se señalan las comunidades indígenas como principales víctimas de los episodios represivos.

No es hasta 1999, fecha de publicación del *Informe* de la CEH, cuando se establece, documentalmente, de forma irrefutable y contrastada, la ligazón existente entre racismo y violencia de Estado. Pero será finalmente el peritaje de Marta Casaús (2013), en el juicio contra Ríos Montt, el que acaba demostrando el papel determinante de este componente racista. Las conclusiones del informe establecen de manera irrefutable el vínculo de causalidad que conduce desde esta ideología excluyente que rige el país hasta el incontestable genocidio que allí acaba perpetrándose.

Como defiende esta experta guatemalteca, la violencia desmedida, que masacra las comunidades indígenas en los años ochenta del siglo XX, solo resulta entendible desde los parámetros segregadores sobre los que históricamente se ha construido la sociedad guatemalteca,

El racismo histórico cultural contribuyó a moldear un estado racista y ese discurso racista de las élites de poder militar, político y económico es el que va a justificar la eliminación de unos frente a otros, al catalogarlos como enemigos, subversivos o prescindibles, con el fin de preservar la vida o la patria (Casaús, 2013).

En su condición de historiadora, esta especialista remonta la genealogía del racismo al periodo de la Conquista. Ese pasado colonial es el que explica la gestación de este componente, compartido con el resto de los países latinoamericanos. Pero, sin despreciar este factor, Casaús remarca, en el caso guatemalteco, la modernidad determinante de los rasgos con que se manifiesta durante el periodo bélico. Tal como señala la autora en sus publicaciones, la expresión extrema de racismo que implican las prácticas genocidas, lejos de constituir una muestra aberrante de barbarie, revela claramente en su materialización un patrón de actuaciones regido por la más estricta racionalidad.

La planificación calculada, la reproducción de moldes de actuación sistemáticamente articulados y la lógica explicativa que preside el diseño

estratégico general no son, en opinión de esta teórica, sino un reflejo de la filiación positivista, primero, y neoliberal, después, que singulariza el sustrato segregador del país. Un elemento que, como ella argumenta, juega un papel decisivo en el ensamblaje del *Estado Nacional*. En contraste con otros países como Perú, México o Brasil que, tras el proceso de Independencia, asumen institucionalmente su mestizaje, en Guatemala predomina el planteamiento eugenésico de “blanquear la nación” (Casaús, 2010). En este esquema, el exterminio indígena, propiciado por el estado oligárquico-militar entre 1960 y 1980, no supone sino una reedición contemporánea de prácticas ya detectables en los regímenes liberales autoritarios de finales del siglo XIX e inicios del XX.

En su intervención como perito judicial, Marta Casaús data las primeras políticas genocidas en el entorno de 1880 y 1920. Es entonces cuando, con la aquiescencia de los círculos intelectuales (Casaús, 2005),²²² se produce la configuración definitiva de un aparato estatal segregador que incluye en su imaginario político la erradicación de la población originaria como una hipótesis especulativa ampliamente avalada por las élites del país. El paso del tiempo, como atestiguan las investigaciones de esta experta, contribuye a profundizar los estigmas raciales preexistentes y permite consolidar un discurso discriminador plenamente asentado en los núcleos centrales de poder.

La radicalidad ideológica de estas posiciones explica la prevalencia histórica de los gobiernos autoritarios excluyentes que las dictaduras de Estrada y Ubico ilustran cumplidamente. Un caldo de cultivo idóneo para generar el soporte argumental que dota de justificación tanto la explotación y dominación de los pueblos indígenas como la deshumanización y cosificación de sus integrantes, aspecto que la *performance* de Regina José replica con especular literalidad. Finalmente, el *continuum* institucional que la historia ha

²²² No hay que olvidar que el propio Miguel Ángel Asturias, antes de decantarse por una imagen literaria de los indígenas claramente folclórica, fue uno de los portavoces del asimilacionismo homogeneizador. En este tema, resultan muy ilustrativas las investigaciones dedicadas por Marta Casaús a la generación de pensadores de 1920.

ido trazando sobre esta pauta de articulación sociopolítica encuentra su clímax en los años ochenta del siglo XX, un periodo en el que la ideología racista alcanza en su expresión límites paroxísticos.

Solo desde esas premisas, como evidencia teóricamente la antropóloga Marta Casaús, es posible abordar de forma comprensiva el “genocidio etnocida” vivido en Guatemala.

El racismo llega a su culminación en Guatemala y a su máxima intensidad con la crisis de dominación militar oligárquica, cuando se produce el conflicto armado (...) es cuando el racismo va a operar como una ideología de estado, como un mecanismo de eliminación del otro, del indio, del subversivo, del comunista y como una maquinaria de exterminio contra un grupo étnico, en este caso el ixil (Casaús, 2013).

Evidentemente Regina José no es la primera en plantear la problemática de la racialidad desde una radicalidad crítica. El tema de la acusada vulnerabilidad de la población originaria dentro del continente latinoamericano es tratado por numerosos artistas de la escena creativa contemporánea. Entre los que utilizan argumentaciones más extremas se sitúa seguramente Ivan Edeza, un joven videartista mejicano que ha compartido en alguna ocasión espacio expositivo con la *performer* guatemalteca. En el año 2008, ambos participan en una muestra colectiva que, bajo el encabezamiento *¡Viva la muerte!*, organiza el *Centro Atlántico de Arte Moderno* de Gran Canaria en coproducción con la *Kunsthalle Wien* austriaca. La exposición, que formaba parte de un proyecto más amplio, pretendía aproximarse al tema genérico de la muerte a través de la visión de un grupo de artistas españoles y latinoamericanos.

El heterogéneo conjunto de propuestas presentadas, que abarcaba desde rituales y ceremonias religiosas a su instrumentalización en la violencia política, queda homogeneizado, no obstante, por el uso simbólico de la imagen que, a través del medio audiovisual, realizan los distintos

participantes. Junto a la contribución de la artista, con el paradigmático vídeo *¿Quién puede borrar las huellas?*,²²³ una de las piezas más polémicas y controvertidas fue *On bussines and Pleassure* (2000), de Iván Edeza (1967). Una filmación que, en un minuto y medio de entrecortado metraje, reproduce, en lenguaje documental, una cacería de indios en el interior de la selva brasileña. La obra perteneciente a la *Colección Daros*, que también cuenta con algunas destacadas producciones de la autora, es una manipulación realizada por Edeza sobre una película de carácter *snuff* adquirida por él mismo en el mercado negro.

En lo que simula ser una defectuosa grabación *amateur*, las imágenes registran un grupo de indígenas que huyen a través de la selva. Todos ellos terminan siendo abatidos desde un helicóptero y sus cuerpos, tratados como piezas de caza, se convierten en los trofeos junto a los que se fotografía la partida de cazadores blancos. Por sus características, el vídeo participa de esa deriva hacia lo documental, “*con la connotación de ‘verdad’ que eso acarrea*”(Pérez-Ratton, 2013:207), que Virginia Pérez-Ratton detecta en el arte latinoamericano contemporáneo. El creciente enfoque de sus artistas hacia las problemáticas políticas y sociales del entorno es, según esta autora, uno de sus rasgos más distintivos. En un texto que conjuga los conceptos de Arte, Historia y Memoria en la contextualización crítica de un conjunto de obras de distinta procedencia, la teórica costarricense se interroga sobre la relación que las realizaciones creativas mantienen con la “verdad histórica”.

Para ella, el relato de la historia construido desde la producción artística, “*más verosímil, más accesible*” (Pérez-Ratton, 2013:208), conforma siempre la memoria colectiva desde la subjetividad individual. En un desarrollo argumental en el que intuimos las reflexiones de Susan Sontag en torno al tema, la autora incide en el imprescindible tamiz con que la mirada creativa filtra el archivo personal de lo memorable. Una travesía en la que algunos creadores cuestionan el pasado más reciente y apuestan por preservar y construir, a través de sus obras, un legado de memoria que se

²²³ Análisis pormenorizado de la obra en p. 452.

distancia sensiblemente de los discursos emanados desde las estructuras de poder y los medios de comunicación. El emplazamiento privilegiado de estos *artistas/testigos* aporta la mirada diferencial de su propia óptica y experiencia que, sin los rasgos propios del enfoque histórico o del proceso científico, no es, sin embargo, “*menos real frente a estos procesos de lectura*” (Pérez-Ratton, 2013:209).

Recordar implica, en este tipo de producciones, mucho más que un mero ejercicio historizador. Rememorar encierra una ineludible carga ética y un claro posicionamiento de rechazo frente a la insensibilidad social. Pero, como arguye Pérez-Ratton, en alusión a los circuitos artísticos internacionales, recordar y enunciar no es suficiente sino *se es escuchado*. Y para ello, como demuestra contumaz la realidad guatemalteca, no siempre basta con decir “la verdad”. Develar la verdad, tal como demostraron, convincentes pero infructuosas, las actuaciones del *Tribunal de Justicia* en la causa contra Ríos Montt, es, además de una construcción política y culturalmente compleja, un proceso inherentemente relacional que requiere de la concurrencia de los otros para aquilatar su significado. Y es esa interacción dialógica la que Regina José busca con una obra en la que el documento, en su sentido más estricto, sustituye al documentalismo.

5. La presencia recurrente de la muerte: una referencia con autonomía propia

La violencia y la muerte que atraviesan pertinazmente la historia y la vida guatemalteca filtran toda la producción creativa de Regina Galino. Sus realizaciones no se apartan en este aspecto del que constituye un núcleo temático esencial en la práctica artística de la América Latina contemporánea, marcada inevitablemente por la trayectoria violenta de la región. Lorena Wolffer (1971), Teresa Margolles (1963), Sandra Monterroso (1974) forman

parte de una larga lista de creadoras coetáneas que, de una u otra forma, comparten con la *performer* guatemalteca similar sensibilidad en torno a este ámbito reflexivo. El posicionamiento crítico y la radicalidad formal de sus opciones vinculan sus propuestas, por otro lado, extraordinariamente heterogéneas, pero es difícil descubrir entre ellas un *corpus* creativo que decline el vocablo “muerte” con la densidad y complejidad de matices recorridos por Galindo en su obra.

Incorporada a su producción desde sus primeras acciones, la muerte adjetiva o protagoniza una parte importante de su producción porque, como ella misma aduce, no es posible hablar de la vida sin acercarse a su más inmediato antónimo: “*La muerte siempre ha estado presente en mi trabajo, desde el principio, al hablar de la vida que usted necesita hablar de la muerte y viceversa*” (Manganaro, 2014). La vida y la muerte, entrelazadas en el contexto guatemalteco en una sempiterna ronda, alimentan sus propuestas con tal pluralidad que se diría que la *performer* se ha propuesto explorar, en esa interrelación, hasta el más mínimo resquicio. Así sus obras transitan por los registros más dispares, confrontando al espectador con territorios en los que su expresión alcanza un dramatismo extremo o permitiéndole aproximarse a su cotidianeidad más inmediata.

Como hemos podido comprobar, la supresión de la vida habita el trasfondo de una buena parte de sus elaboraciones o entinta con su impronta el entramado sobre el que se construyen otras. Pero, en algunas de ellas, su protagonismo es tan rotundo e indiscutible que, desbordando el bastidor que conforma la propuesta, se convierte en el eje en torno al cual la artista despliega los hilos argumentativos que tejen la composición. En ese trazado, los elementos con que se bosqueja el conjunto admiten la más amplia modulación de enfoques, desde perspectivas amplias que, abriendo la visión, apelan a nuestras capacidades intelectivas, hasta las más minuciosas aproximaciones de detalle que, incorporando un alto grado de sensorialidad, suscitan la respuesta primaria de nuestros sentidos. El registro lingüístico empleado se nos ofrece igualmente variable y, aunque domina la sobriedad del duelo, no se desprecia la parodia y la ironía.

En la primera de estas dos claves, construye Galindo *Paisaje* (2012),²²⁴ una *performance* que, como su descriptiva denominación anticipa, permite al público contemplar la parcela de realidad seleccionada por la autora desde una cierta distancia. Pocas obras, entre las numerosas elaboraciones que reflejan la letal circunstancialidad que define el país, se perfilan con la intensa plasticidad visual que presenta esta pieza. Su diseño plantea un ejercicio reflexivo, rico en referencias, que dibuja, en los prolongados veinticinco minutos y veinticuatro segundos a lo largo de los cuales se desarrolla la acción, una desalentadora panorámica. En el retrato fílmico que da cuerpo a la construcción, la muerte, compañera inexcusable de la vida en la cotidianidad de la nación, domina el tapiz vital sobre el que se recortan, temerariamente desinteresados e inconscientes, sus protagonistas.

La muerte en Guatemala, como sugiere expresivamente Regina, se adhiere, de forma indesligable, a la geografía que configura el paisaje humano de su población. Suspendida en esa frágil frontera con que la historia guatemalteca parece empeñarse en entrelazar la existencia y el fin de la vida, *Paisaje* se recorta como una de las construcciones más estremecedoras y poéticas del repertorio de la artista. En ella, como ocurre en otras realizaciones, Regina José aboca al espectador a situarse, de frente, ante interrogantes no demasiado cómodos, que la acción plantea de forma sutil, pero inescapable. Presentado en la *XVIII Bienal de Arte Paiz*, celebrada en la capital de Guatemala en el año 2012, el proyecto se documenta y difunde a través de una videograbación realizada con tres cámaras y con una duración de casi media hora de metraje.

En el transcurso de este dilatado lapso, la filmación nos muestra el cuerpo desnudo de la *performer* rígidamente apostado en el medio del campo mientras un hombre, a su espalda, procede a cavar una fosa. La disposición alineada y contrapuesta de ambos provoca, de forma inevitable, que la tierra aventada en la excavación vaya sepultando progresivamente, al compás de cada paletada, el cuerpo de la mujer, inmóvil tras el absorto excavador.

²²⁴ Fotos 83 y 84, pp. 527 y 532. Disponibles en <https://www.reginajosegalindo.com/paisaje/>

Ninguno de los dos altera su ubicación durante el desarrollo de la acción, manteniéndose sorprendentemente ajenos el uno del otro mientras las cámaras, desde distintos ángulos, van ofreciendo diferentes perspectivas del proceso. En él, impacta especialmente el violento contraste que se establece entre la desnuda nitidez de la figura femenina y el emboscamiento desdibujado de su oponente masculino.

La grabación avanza predominantemente a través de planos medios y planos generales de conjunto que conceden al espectador un cierto margen de alejamiento respecto a la secuencia proyectada y le permiten conservar, como observador, una posición de relativa desafección. Esta posibilidad resulta, sin embargo, eficazmente desbaratada en el violento picado conclusivo que cierra el audiovisual. En su última toma, la cámara, centrando su foco en la protagonista, nos deja comprobar el resultado final de lo acontecido. Un solo cuerpo ocupa entonces la pantalla, el de la mujer, semienterrada, cubierta de tierra y firmemente atrapada. Tras ella, rotundo y concluyente, se abre el profundo socavón. Una oquedad, con sus medidas justas, que otras manos humanas se han encargado diligentemente de perforar, como atestigua el detalle, seguramente intencionado, de los útiles abandonados en su margen.



Figura 68. Foto 83. REGINA JOSÉ GALINDO. Paisaje. 2012. David Pérez

Mimetizada con el entorno, la muerte, omnipresente en el país, es declinada por la autora en esta pieza en clave relacional. La propuesta responde de esta forma al lema, “Convivir/Compartir”, seleccionado para el evento por Santiago Olmo, comisario de la *Bienal*, como premisa aglutinadora. Un emblema que, frente a la competitividad dominante, explicita una opción declarada por la solidaridad, la cohesión y el diálogo. Estas directrices continuaban la línea de profunda renovación del certamen iniciada por Nelson Herrera Ysla en el año 2008. Desde ese punto de partida, la convocatoria de la *XVIII Bienal* quedó estructurada en torno a un compacto proyecto curatorial. que, además de propiciar espacios de reflexión, debate e investigación, aspiraba a convertirse en un instrumento de análisis y cuestionamiento, con una declarada voluntad de incidir en el medio social.

Esta intención queda claramente plasmada en los documentos de la cita, que reconocen en la actividad artística “(...) *una herramienta central en la cohesión de las sociedades (...) un catalizador tanto de la imaginación como de la ética, de la innovación y del desarrollo desde una perspectiva crítica de los valores*” (Olmo, 2012:17). Acorde con esta línea discursiva, el evento se plantea como una aproximación crítica a la escena artística guatemalteca, con más de treinta autores nacionales seleccionados. Se concede, además, una especial atención a la dimensión divulgativa y formativa de la exhibición, desplegada en una pluralidad de recintos y circuitos urbanos de la capital. En respuesta a estas premisas, Regina José realiza una reflexión creativa que, invirtiendo las proclamas definitorias del evento, muestra a sus compatriotas la realidad que se oculta tras las retocadas fotografías oficiales.

El rastro de la muerte ensombrece el retrato colectivo de la precaria democracia establecida en el país que la autora plasma. Un territorio donde la enajenación de la vida y la indiferencia ante los *otros* suplen cualquier posible sentido de cooperación y convivencia.

*De espaldas vemos la vida. De espaldas esperamos la muerte.
De espaldas, junto a un hombre que excava una fosa,
permanece de pie una mujer. Nunca se ven, él cava un*

*agujero, un vacío, ella recibe la tierra que empuja la pala hasta quedar enterrada.*²²⁵

Con estas lacónicas palabras comenta la artista en su página oficial las instantáneas realizadas durante la *videoperformance*. La sequedad contundente de la apostilla descriptiva se acompaña, sin embargo, de unas breves líneas mucho más sugerentes: *“El peligro de la belleza es su apariencia. Y el peligro del paisaje es que se traga la realidad- sublima la miseria”*.²²⁶

No por casualidad, el texto seleccionado pertenece a Mario Monforte Toledo (1911-2003), escritor y sociólogo guatemalteco cuya vida, marcada por un prolongado exilio de treinta y cinco años, recorre, desde un profundo compromiso político y social, la deriva histórica del país a lo largo del siglo XX. Su declarada admiración por la cultura y la cosmovisión indígena y sus aceradas denuncias acerca de la explotación y marginación del campesinado maya se funden en sus escritos con una demostrada sensibilidad hacia las relaciones humanas enmarcadas en modos de vida diferentes. Son, sin duda, estos elementos los que tornan especialmente pertinente y enriquecedora la cita y la convierten en un adecuado complemento verbal para aderezar las imágenes.

Monforte Toledo, al igual que Galindo, no era capaz de concebir la actividad creativa al margen del sufrimiento de sus semejantes y, como ella, tampoco estaba dispuesto a generar su producción sin impregnarla de los principios de justicia y equidad social que determinaban firmemente sus convicciones. *“Los autores deben solidarizarse con todos los pueblos que luchan por su libertad, pero no convertir su obra en panfleto. Pienso que eso del ‘arte por el arte’ solo ha servido para respaldar las ideologías de extrema derecha”* (Monforte, 2002), afirma categóricamente en una de las últimas entrevistas concedidas poco antes de morir. Explicita en ella, en pocas

²²⁵ Web de la artista, en <http://www.reginajosegalindo.com/paisaje/>

²²⁶ *Id.*

palabras, el significado esencial de una producción que sin renunciar a su autonomía nunca temió dejarse contaminar por la realidad.

De la misma fuente, beben las realizaciones de Regina Galindo que, en esta ocasión, adscribe a su propuesta el significativo título de *Paisaje*. El término, de resonancias pictóricas inevitablemente vinculadas a la experiencia estética, adquiere, sin embargo, al referirlo a su país, una cualidad casi redundante. Que Guatemala “es” paisaje constituye uno de esos lugares comunes, por todos repetido, que se reproduce hasta la saciedad sin mayores exigencias explicativas. Así utilizado, el término pasa a ser una aposición descriptiva que oscila, con sorprendente flexibilidad, entre lo físico y lo poblacional. *Paisaje* de contrastes, de colorido, de enclaves biológicos y topográficos excepcionales, pero también de expresiones culturales y seres humanos que, singularmente objetualizados, se confunden con aquel en las estampas estereotipadas que, con demasiada frecuencia, han servido para definir el país.

No han sido ajenas a esta tendencia las corrientes artísticas dominantes a lo largo de los primeros cincuenta años del siglo XX. Casi sin fisuras, un paisajismo de raíz impresionista, subsidiariamente anclado en el impresionismo europeo decimonónico, puebla los lienzos guatemaltecos de una buena parte de esa centuria. No se puede obviar que desde sus representaciones pictóricas se ha contribuido a alimentar una práctica creativa complaciente en la que, parafraseando a Morforte Toledo, *la realidad es literalmente devorada por la belleza*. En el polo opuesto, la obra de Regina José se interna, siguiendo el camino marcado décadas antes por Oswald de Andrade (1979), en geografías plenamente humanizadas, las únicas que permiten acceder a un cierto entendimiento de regiones e imaginarios.

Si nos ajustamos al término utilizado en la *performance*, paisaje, como concepto cultural es una acepción que surge históricamente de la complicidad entre la naturaleza y la mirada humana, pero que adquiere consistencia cuando es predicado por la sociedad que lo habita y dota de sentido. En esa medida, la dimensión estética a que el vocablo remite queda cabalmente

matizada por el escueto párrafo textual escogido por la autora. Una condensada referencia que nos advierte de los riesgos de ignorar la necesaria interrelación que estética, ética y política guardan entre sí. Sobre esta base, la aproximación poética realizada por Galindo sorteando los peligros anunciados por el literato guatemalteco y, sustituyendo la distancia kantiana por una mirada que se siente concernida, alegoriza su entorno e invita al espectador a mirar reflexivamente lo que no acostumbra a ver.

Resulta inevitable, por otro lado, al revisar las secuencias sobre las que se construye la obra, la tentación de establecer un hilo de continuidad entre su planteamiento y el utilizado en *Tierra (2013)*,²²⁷ el proyecto realizado para *La Marchalerie*. A pesar de las significativas diferencias que separan ambas propuestas, encontramos en ellas componentes referenciales y constructivos que tienden a aproximarlas. El conceptualismo del que parten se resuelve en las dos obras de forma equiparable, con una inserción de lo humano en el medio natural que confiere a la dimensión espacial un peso determinante. El fantasma de la masacre indígena vivida por el país, y aún por exorcizar, aflora en ambos proyectos, que superponen a la geografía física, claramente deslindada en Guatemala entre lo urbano y lo rural, una geografía humana igualmente segregada.

La especularidad se extiende, del mismo modo, a algunos de los recursos retóricos empleados, como el intercambio de volúmenes que, en un trasiego de tierra desplazada y reemplazada, establece un tropo metafórico de identificación entre pares de conceptos interrelacionados. En ese juego de oposiciones, lleno/vacío, presencia/ausencia, vida/muerte, se sitúan los ejes que marcan las cadencias de una rima pautadamente acompasada. Pero, junto a los factores que aproximan las obras se impone una diferencia sustancial: la relativa al contexto de producción. El proyecto de *La Marchalerie* se desarrolla en el entorno de una residencia internacional que, bajo el significativo epígrafe “*women of life*”, Regina José comparte con la italiana Claudia Losi (1971). Se gesta y exhibe, por tanto, ante un público europeo,

²²⁷ Análisis pormenorizado de esta *performance* en p. 487.

una circunstancia que evidentemente influye en su planteamiento y explica algunos de los parámetros de su configuración.

Paisaje, sin embargo, encuentra su nicho creativo y expositivo en el propio corazón de Guatemala. En ese ámbito, se desenvuelve además en el seno de un evento referencial que consigue aglutinar un grupo significativo de artistas nacionales. Una selección amplia de la que no quedan marginados quienes trabajan y viven fuera del país, lo que permite ofrecer una visión suficientemente representativa. En ese medio, atendiendo las demandas planteadas por la organización, Regina José se interroga sobre las pautas relacionales que definen la convivencia entre los guatemaltecos y aunque evidentemente su planteamiento admite inferencias generalizadoras, trasladables a otros espacios, las claves locales de su entorno más próximo emergen de forma incontestable.



Figura 69. Foto 84. REGINA JOSÉ GALINDO. Paisaje. 2012. David Pérez

Conformada desde una acentuada dimensión alegórica, la obra plasma en el lienzo fílmico una percepción del país compartida por los sectores más críticos de su sociedad, aquellos que no rehúyen leer la realidad más allá de las apariencias que cubren su superficie. “*La ciudad es buen lugar para vivir si*

se vive de espaldas a sus problemas, a la política y la violencia que la desborda” (Cazali, 2012), declara Rosina Cazali en una entrevista para un medio nacional en la que, en clave personal, se interroga sobre las *extrañas relaciones como sociedad* que rigen la vida guatemalteca. Los muchos años de guerra y sus inevitables secuelas de miedo y confusión son aducidos por esta teórica como explicaciones plausibles para entender un pueblo capaz de admitir tan alto grado de indiferencia frente a la crueldad y la muerte.

Ante esa desalentadora constatación, solo cabe, según Cazali, tomar conciencia de la ineludible responsabilidad que a cada uno le corresponde.

La regeneración del tejido social no es algo que sucede inmediatamente (...) lamentablemente es un proceso muy largo y doloroso y de responsabilidades inconmensurables. Tal vez la más compleja de estas responsabilidades es enfrentar la verdad de la historia (Cazali, 2012).

En su argumento, esta pensadora alude a la contumaz resistencia que muestra una parte importante de la población para asumir el pasado. Esa *verdad de la historia* de que habla Cazali está innegablemente presente en la *performance* de Regina José.

Los indígenas excluidos de la vida nacional, las mujeres objetualizadas y víctimas de agresiones, quienes están al margen de la riqueza y las posibilidades productivas, en definitiva, todo aquel susceptible de ser el “otro”, puede llegar a ocupar en Guatemala la posición que encarna la artista en esta construcción. En una sociedad como la guatemalteca, convivir implica, como subraya Cazali, enredar, en una cadena de efectos y consecuencias, la vida propia con la ajena, pero supone también, como evidencia la obra de Galindo, asumir la responsabilidad sobre las propias acciones. No hay exenciones a esta premisa cuando, en un espacio tan violento como el país centroamericano, conculcar este postulado puede marcar la diferencia entre la vivir y morir, una frontera de porosos y banalizados límites.

En el espacio definido por esa frágil divisoria fronteriza que separa la vida de la muerte se inscribe, asimismo, una de las más tempranas realizaciones de Regina Galindo que, desde otros parámetros, incide en la densa letalidad que carcome la vida de quienes habitan las sociedades latinoamericanas. ***Todos estamos muriendo*** (2000)²²⁸ es la *performance* con que la autora responde a la invitación realizada por Virginia Pérez-Ratton desde San José de Costa Rica. Allí, participa en el *Primer Simposio Regional, sobre Prácticas Artísticas y Posibilidades Curatoriales*, celebrado en el año 2000 bajo el epígrafe “Temas Centrales” (Pérez-Ratton, 2001). El seminario, con una gran capacidad de convocatoria, consigue congregarse una representación relevante de galeristas, curadores, académicos, artistas y teóricos que, a lo largo de tres jornadas, someten a análisis y discusión la producción creativa realizada en el área durante los últimos diez años.

El ambicioso evento, al que incluso son invitados observadores internacionales, aprovecha la llegada al país de fondos económicos del exterior. La generosa canalización de ayudas para el desarrollo cultural es propiciada por el nuevo marco internacional, coyunturalmente orientado hacia la pacificación y reconstrucción del área mesoamericana. Con este soporte financiero, el acontecimiento se convierte en un auténtico hito para el pensamiento y la actividad artística de la zona. Por primera vez, la producción creativa de Centroamérica es pensada con una coherencia de sentido. Y en la búsqueda de esta intuida articulación no solo se sientan las bases de una nueva y aglutinadora percepción colectiva de lo producido, sino que se consigue impulsar las corrientes emergentes de los distintos países hasta entonces desconectadas.

Paralelamente al desarrollo de las sesiones de discusión teórica, tienen lugar diversas actividades de difusión cultural y una exposición que, sin pretender ser exhaustiva, incorpora al debate un compendio significativo de las producciones existentes. La muestra actúa al mismo tiempo como apoyo

²²⁸ Foto 85, p. 536. Disponibles en <https://www.reginajosegalindo.com/en/todos-estamos-muriendo-2/>

visual y necesario correlato de las temáticas abordadas en las jornadas de debate. La presencia de Regina José en el evento se concreta en una doble dirección. Por un lado, participa activamente en los foros de discusión convocados y, por otro, es la responsable de la *performance* inaugural, una realización que concibe expresamente para la ocasión.

De la centralidad y fuerza condensadora de esa obra nos dan cuenta las reiteradas alusiones a la misma que registra el texto recopilatorio del *Simposio*. Su imagen, en un formato fotográfico de diluida resolución, se convierte, además, en el fondo de página que ilustra tanto la apertura de la publicación editada como cada una de las secciones que la estructuran. No hay duda de que concurren en la *performer* guatemalteca algunos de los principales factores que, en las transcripciones del *Encuentro*, reaparecen, una y otra vez, como cualitativamente definitorios de las actividades creativas de la región. El uso de lenguajes poco convencionales, el surgimiento de una cohorte de edad muy joven y la acusada feminización de sus componentes figuran entre los más reseñables, aunque no son los únicos.

A estos ingredientes, la investigadora y ensayista Anabella Acevedo adiciona, dentro del escenario guatemalteco, un último factor: su pronunciada autonomía. Un aspecto que ella desarrolla en el foro de discusión general de la sesión de ponencias y que recoge la ulterior publicación,

Me parece que esas emergencias estéticas de fines de los noventa aparecen sin ningún tipo de apoyo institucional, son auspiciadas por los mismos grupos de jóvenes, algunas instancias como ONGS, asociaciones de mujeres (...) no hay participación directa del estado (Pérez- Ratton, 2001:160).

Un vector indudablemente determinante tanto en la temática como en la factura formal dentro del conjunto de obras generadas durante el periodo. Es probablemente esa radical independencia de cualquier tipo de condicionantes la que alimenta, unida al desencanto y desconfianza provocados por la paupérrima implementación de los *Acuerdos de Paz*, el alto

grado de agresividad y violencia que constatamos en muchas de las construcciones de Galindo.

Todos estamos muriendo no es una excepción a esa regla y el recurso a elementos formales altamente provocadores dan probada muestra de ello. La acción se proyecta para un espacio externo al ámbito de desarrollo del *Simposio*. Así, la torreta de observación de una antigua prisión reconvertida en *Centro Cultural* pasa a ser el escenario de la *performance*. Por sus dimensiones y función originaria, concurrían en esta ubicación la falta de accesibilidad y el aislamiento buscados por la artista. En el interior de ese habitáculo, Regina José permanece enclaustrada durante el desarrollo del evento. Desnuda, acucillada y conectada a una bombona de oxígeno, se mantiene en ese reducido espacio hasta que el contenido de la botella termina por consumirse.



Figura 70. Foto 85. REGINA JOSÉ GALINDO. Todos estamos muriendo. 2000

La imagen de esta mujer, recogida sobre sí misma, desprovista de todo y sujeta a la vida por una mascarilla plástica golpea con intensidad la sensibilidad del espectador. Su respiración se mantiene, de forma artificial, gracias al dispositivo médico al que está conectada, un aspecto que, en un

país como Guatemala, remite de forma inmediata a la fragilidad de una existencia lastrada por la presencia permanente de la muerte. Como certifica la obra, resulta incuestionable la estrecha relación que cualquier actividad performativa guarda con el entorno en el que se genera. Pero esta comprobable aseveración se torna aún más evidente cuando, como en este caso, el proyecto se halla vinculado a un ámbito de reflexión que pretende acotar los “temas centrales” sobre los que se fundamenta la coherencia cultural de un espacio geográfico determinado.

Revisando las intervenciones que, más allá de las ponencias, congregan en mesas de discusión a artistas y teóricos, resulta llamativa la reiterada recurrencia de ciertos vocablos (Pérez- Ratton, 2001). Términos que, en un contexto de análisis explicativo, son utilizados para identificar aquellas vivencias y realidades de las que en la región se nutre la acción creativa. Si bien es detectable una cierta dualidad entre quienes consideran que, superados los procesos bélicos, es pertinente buscar fuentes de producción más ligadas a la subjetividad y quienes abogan por una creación imprescindiblemente impregnada por los avatares del contexto, en una y otra circunstancia, los identificadores empleados no son muy diferentes. Aislamiento, silencio, incomunicación, soledad, miedo, dolor son los sustantivos que manifiestan ampliamente una mayor prevalencia.

No resulta difícil poner en relación estas acepciones con la propuesta presentada por la autora. Para Regina Galindo, que ya desde sus primeras obras entiende el arte como un lugar de conflicto, resulta inevitable traspasar las fronteras del estereotipo y sumergirse de lleno en las zonas más oscuras del entramado humano. *“Yo pienso que Guatemala es una sociedad enferma, y la única manera para sanarnos es aceptar esa realidad. Para eso es imprescindible representarlo y comunicarlo, lo cual es también responsabilidad del artista”* (Pérez- Ratton, 2001:196), argumenta, en la “Mesa redonda de artistas”, el también guatemalteco Daniel Hernández (1956) para justificar una opción estética, mayoritariamente compartida, que no desea ignorar la circunstancialidad sociopolítica y las secuelas heredadas de una historia violenta y conflictiva.

Una opinión expresamente suscrita por Galindo en el mismo foro:

(...) no entiendo por qué se cuestionan ciertas temáticas como la guerra. Si ésta duró 36 años durará mucho más que sanen sus heridas. Lo peor sería ocultarlas, lo mismo sucede con el tema de la mujer y otros muchos. Lo importante es decir y hacer, pues ya ha sido suficiente tiempo el que hemos guardado silencio (Pérez- Ratton, 2001:200).

Conformada en clave simbólica, pero de extremada crudeza en cuanto su formulación, la acción propuesta por Regina José enfrenta al espectador con un acontecimiento que, por su sordidez, se escamotea de la primera línea de visión. El cuerpo desnudo de la *performer*, agazapado en un estrecho cubículo, metaforiza una realidad que ella percibe como letal y agónica. En un medio en el que el aire resulta irrespirable y la vida ha de sostenerse de forma asistida, como nos sugiere la proposición, solo cabe esperar la muerte. La misma que nutre esa lacra de violencia cotidiana que, tras el fin de los enfrentamientos armados, se instala en el centro de la existencia de quienes habitan los castigados países del istmo centroamericano.

Banalizada y convertida en un espectáculo efímero en los medios de comunicación, la muerte acecha a estas sociedades permeadas por la violencia, que procede no solo de los circuitos del crimen organizado, sino también de los entornos cercanos a las fuentes de poder. A pesar de todo, su desprotegida población parece no tener conciencia de la cuota de responsabilidad que le corresponde. Parece no asumir que para perpetuar las letales pautas de interacción social que dominan la convivencia se requiere su consentimiento, como expresa gráficamente Darío Escobar (1971), otro de los artistas participantes, en una de las ruedas de discusión,

Pareciera que, reconocer que aún vivimos cómodos dentro de una estructura de modelo de producción colonial, nos asusta y reconforta al mismo tiempo. Nos conduce a recurrir a viciadas estrategias de concertación, avaladas por armas muy

eficientes que hemos desarrollado: el racismo y la historia
(Pérez- Rattón, 2001:209).

Sacar al espectador de esa paradójica comodidad en la que está afincado es probablemente uno de los objetivos de esta obra, sin ninguna duda, de contemplación bastante incómoda. Una construcción que, como la anteriormente analizada, reflexiona sobre la violencia acumulada y la vulnerabilidad que comporta su prevalencia, pero también sobre la acrítica pasividad con la que resultan socialmente integrados estos comportamientos.

Otras proposiciones creativas centroamericanas se acercan a este complejo territorio. Es el caso de la también guatemalteca Irene Torrebiarte (1970), que, en 1996, realiza una pieza fotográfica cuyo título, *Vida a espaldas*, remite ya a las pautas de convivencia e interacción social de las que, en el artículo citado, se dolía Rosina Cazali. En su propuesta, una serie fotográfica se articula en una sucesión de imágenes independientes, alineadas aleatoriamente y encajadas en un grueso marco que cierra su cabecera y su base. Como explicita la etiqueta identificativa de la obra, la cámara retrata seres humanos, de diferente género y condición racial, todos ellos de espaldas al espectador. El corte que el enfoque impone a la imagen, no nos permite ver cuerpos completos, solo la cabeza y la espalda de individuos sin rostro de los que no es posible adivinar el resto de su anatomía. Las fotografías, positivadas en blanco y negro, presentan una intervención directa realizada con espigas que rasgan arbitrariamente la superficie del papel. Por su colocación, esas púas, en algunos casos, laceran la piel de los cuerpos representados y, en otros, se distribuyen inofensivas sobre sus márgenes.

A pesar de la evidente distancia de vocabulario, no es difícil intuir en esta realización un argumentario próximo al planteado por Regina José en su *performance*. Reunidos en la misma secuencia, pero aislados en sus individuales nichos, los cuerpos retratados por Torrebiarte son, por igual, objetos de agresión y sujetos de indiferencia. Contra la desidia y el desinterés ante lo que ocurre va dirigida la violencia implícita y expresa de las

proposiciones de Galindo que, como ella ha declarado en diversas ocasiones, buscan actuar a modo de detonante. Obras convertidas en un revulsivo que provoque una sacudida sensitiva y emocional en el espectador y le lleve a no dar la espalda a una realidad en la que vivir es equiparable a “estar muriendo”.

Toda la comprometedor fisicidad que confiere una singular potencia a la última obra revisada –*Todos estamos muriendo*- se disuelve radicalmente en dos realizaciones, bastante posteriores, en las que la muerte es abordada desde una aséptica abstracción formal. La intervención directa y la implicación corporal quedan absolutamente relegadas en **Compartimiento** (2011)²²⁹ y **Tonel** (2011),²³⁰ dos planificaciones objetuales en las que se atenúa el impacto visual inmediato que la mayor parte de la producción de esta artista provoca. No desaparecen, sin embargo, la fuerza connotativa y la significatividad que, en esta ocasión, quedan adscritas a una construcción que acentúa notablemente su componente conceptual.

Ideadas para el mismo entorno expositivo, la sala abierta por el *Centro Cultural de España* en la capital guatemalteca, ambas piezas comparten una equiparable consistencia material y un punto de partida similar. Con estas atípicas realizaciones plásticas, Regina Galindo participa, en el año 2011, en la serie expositiva “Revisiones” que, con el objetivo de divulgar la producción artística guatemalteca más reciente, organiza el espacio (*Ex*) *Céntrico*. La muestra dedicada a la autora, con el acertado título *Cuerpo de Trabajo*, incluía, además de estas dos piezas, una amplia antología de su obra. En la inauguración y bajo la agresiva denominación de *Rabia* (2011),²³¹ una *performance* contrastadamente opuesta compartía protagonismo creativo con ellas.

²²⁹ Foto 86, p. 543. Disponible en <https://www.reginajosegalindo.com/en/compartimiento-2/>

²³⁰ Disponible en <https://www.reginajosegalindo.com/en/tonel-2/>

²³¹ Foto 87, p. 547. Disponible en <https://www.reginajosegalindo.com/en/rabia-2/>

Por su configuración, tanto *Compartimiento* como *Tonel* pueden incluirse entre aquellos ensamblajes que en el conjunto de obras de la artista admiten la clasificación escultórica. La misma autora les confiere este estatuto al calificarlas como *proyectos de arte plástico*. Pero todo ello no es un obstáculo para que la asignación admita ciertas precisiones de matiz. Así, en una entrevista concedida posteriormente, en el contexto de una reflexión general sobre su obra, Galindo encaja ambas en el discurso performático que domina ampliamente su producción.

(...) está la cuestión de hacer esculturas a partir de ideas que surgen del cuerpo. Obras como Compartimiento o Tonel podrían ser una performance, pero con la diferencia que ya no muestro el performance, sino solo la estructura en donde estaría el cuerpo del performer (Echeverría, 2012: 63)-

La explicación de la artista reafirma la coherencia interna de la propuesta formal que Regina José genera expresamente para esta exhibición. El recurso a la corporalidad y la dimensión experimental, que implícitamente quedan sugeridas en el epígrafe nominativo de la convocatoria, encuentran cumplida respuesta en este multiforme proyecto que, como ella misma puntualiza, *“Es una evolución de mí mismo pensamiento como performance”* (Echeverría, 2012: 63).

El concepto de límite reaparece nuevamente en el horizonte creativo de estas dos piezas, aunque, en esta ocasión, el umbral entre la vida y la muerte se torna más sutil y la evocación de esta última afila su trazado al renunciar a cualquier atisbo de consistencia corpórea. La calidez y proximidad de lo corporal son expulsadas por los perfiles netos y metálicos de estos artefactos de fabricación industrial que, a pesar de todo, suscitan, en un público tan sensibilizado como el guatemalteco, la nítida reverberación de la muerte. Similares en su pulimentada factura y, aparentemente, estandarizada conformación, pero distintos en sus dimensiones y formato, los dos contenedores vacíos comparten una declarada funcionalidad.

“(…) *Para depósito de cadáveres, hecho a escala de mis propias medidas*”,²³² explica con parquedad la artista en referencia a la configuración estructura cilíndrica. La escueta descripción se amplía ligeramente en la explicación que acompaña *Compartimiento*, con una no menos lacónica enumeración del desglose exacto de las dimensiones del objeto, “*COMPARTIMIENTO, escultura de acero inoxidable con 9 depósitos de cadáveres y 9 bandejas internas, 2’10 m largo 1’66 fondo y 1’38 alto. Cada bandeja 1’50 por 50 cm*”.²³³

La regularidad de formas y su simétrica geometrización, especialmente en esta última, pero sobre todo el tipo de materiales utilizados y su fórmula de presentación remiten inevitablemente a la fría objetualidad de la estética minimalista. Como en ella, reencontramos en estas construcciones esas superficies pulimentadas en las que el acero, actuando como un espejo, refleja el espacio circundante e incluso, atisbos de aquellos ritmos repetitivos que, en su reiteración serial, reproducían miméticamente la pauta formal escogida.

Falta, sin embargo, la compacidad plana e inexpresiva, tan característica, que confiere homogénea uniformidad a los polígonos simples del *minimal art*. En la obra de Galindo hay algo más que unidad formal y búsqueda de sensaciones *gestálticas*. Lejos de intentar suprimir en la percepción de los espectadores la participación de estímulos internos, estas *esculturas* buscan potenciarlos. Y para ello, la artista pone en juego el paradójico recurso de ofrecer a la mirada la impecable y limpia superficie de una estructura de laminado metálico que, casi instantáneamente, queda entintada por la confirmada constatación de su naturaleza: “*para depósito de cadáveres*”.

La lapidaria secuencia explicativa no hace sino amartillar, con la reafirmante contundencia de la sentencia verbal, la cadena de asociaciones

²³² Web de la artista, en <http://www.reginajosegalindo.com/tonel/>

²³³ *Id.*

que, en un entorno como el guatemalteco, la mera sugerencia de la muerte es capaz de suscitar. El elemento humano, aparentemente expulsado de la obra, brota así con fuerza en este proceso. Una evocación en la que además la huella corporal de la autora, lejos de borrarse, reafirma su presencia, como ratifica ella misma, explícitamente, completando la frase anterior: “*con mis propias medidas*”. Revalida así, una vez más, esa premisa poética que hace de su cuerpo el correlato de todos los cuerpos, al mismo tiempo que confiere concreción y singularidad a la muerte anónima y despersonalizada a la que estos dispositivos mortuorios aluden.



Figura 71. Foto 86. REGINA JOSÉ GALINDO. Compartimiento. 2011

Las estructuras vacías de estos armazones metálicos inciden, con una nueva y exploratoria formulación, en el juego permutativo que metaforiza la vida y la muerte a través de un patrón de presencias y ausencias recurrentemente utilizado por Regina Galindo en sus proposiciones. El cuerpo humano, definido por su volumen en el espacio, y el hueco que ocupa al morir, consignado en la muerte con violencia en el depósito de la morgue, convergen en la encrucijada espacio-temporal invocada por las obras diseñadas por la artista. Un territorio limítrofe que, en estas realizaciones, la autora glosa desde la narrativa de la pérdida.

Reconocemos en la praxis de estos planteamientos indicios de algunas de las más paradigmáticas estrategias representativas de Ana Mendieta. No tanto por la afinidad de los conceptos subyacentes como por una similar conjugación de lo visible, que ambas sitúan en los márgenes de la legibilidad. Existentes solo a partir de la memoria, una buena parte de las producciones de Mendieta se reducen a débiles marcas en el espacio, rastros silueteados de su cuerpo que opta por desaparecer para adquirir, paradójicamente, una existencia más plena. Desde principios formales equiparables, la artista guatemalteca se acerca también a la muerte a través de los intersticios que quedan entre la visibilidad y la invisibilidad, potenciando en esos territorios liminares la capacidad de la ausencia para generar significado. Ese es el terreno hollado por Galindo en estas obras, aunque con una notable diferencia de grado, la que existe entre el cuerpo yacente y el despojo.

Compartimento y Tonel, con su muda presencia, reproducen los contenedores a los que son arrojados los restos humanos que se quieren hacer desaparecer. Evocan una presencia corpórea de la que, en una intencionada elipsis, como la propia autora explica, solo se nos muestra el punto final. Un ejercicio en el que, en la más pura tradición conceptual, el interés formal es desplazado por la reflexión sobre el proceso productivo. La ausencia se torna entonces dramáticamente significativa y el vacío, resignificado a partir de la memoria y la experiencia, se transmuta en horror. El silencio que emana de los desocupados contenedores mortuorios nos habla de las muertes violentas, de los desaparecidos y de la estela de miedo, impotencia e impunidad que, en Guatemala, indefectiblemente les acompañan.

Si en las dos piezas anteriores –*Compartimento y Tonel*– la carga artística se traslada de lo performativo a lo objetual y el cuerpo, aunque es la referencia fundamental, no está presente, en ***Rabia*** (2011), la *performance* que completa la trilogía proyectada para el mismo evento, Regina José recupera la fisicidad corporal que caracteriza su obra. Con esta acción, documentada a través de fotografías, se inaugura además la exposición. Como evidencian las imágenes registradas, se cumple en ella esa máxima,

explícitamente reivindicada por la autora, que hace de la síntesis uno de los ejes centrales de su trabajo, *“Yo creo que el proceso de escribir poesía me ayuda, porque estoy interesada en la síntesis de la idea. Al igual que mis poemas están obsesionados por la reducción de las palabras a un mínimo, intento hacer lo mismo con el arte visual”* (De Leonardis, 2012). Y es esa condensación verbal que registran sus poemas y que replica el resto de su producción la que da forma al proyecto.

En la intervención, la contención y la sobriedad formal que definen su puesta en escena contrasta violentamente con la agresividad explosiva de los contenidos implícitos en la pieza. Incluso podría afirmarse que el desarrollo de la idea que la fundamenta no es sino la expresión directa de un ejercicio de control. Con él, la artista, parafraseando el concepto articulador de la muestra, utiliza su *cuerpo de trabajo* para dar salida creativa a su constante sensación de impotencia. Un sentimiento que ella, como una parte importante de la población guatemalteca, siente ante la muerte innombrada, e innombrable, que desborda la historia y la vida del país. *“Mi arte me sirve a mí”*, asegura Galindo en distintas ocasiones al ser preguntada por la justificación inmediata de sus proyectos que, como ella explica, beben directamente del entorno en el que vive, *“No puedo separarme de lo que sucede. Me asusta, me enfurece, me duele, me deprime”* (Goldman, 2006).

Ante esa realidad, como ella explica, su respuesta creativa es personal y directa, *“Yo no puedo vivir con eso. El arte no salva al mundo (...) pero yo por lo menos no lo puedo callar, siento que, si no grito, sería una persona más conflictiva”* (Chacón, 2005). Sus declaraciones no son muy distintas de las realizadas por Ana Mendieta en relación a la violencia explícita de muchas de sus intervenciones. *“Sé que si no hubiera descubierto el arte habría sido una criminal. Theodore Adorno ha dicho: Todas las obras de arte son crímenes no cometidos. Mi arte proviene de la rabia y del desplazamiento”* (Merewether, 1996:93), llega a afirmar la creadora cubana, identificando la profunda ira de la que parte su obra. La misma indignación que Regina trasladada al lienzo de su anatomía, su principal medio de expresión. La que estalla, también, en el

interlineado de sus versos que transmutan en palabras los mismos pensamientos que sus *performances* expresan con la ritualidad del silencio.

“Soy una perra,
una perra enferma
el mundo mordió mi corazón
y me contagió su rabia.”
(De la Torre, 2012:15)²³⁴

El poema aparece recogido en el catálogo publicado por *Artium* (Vitoria) con motivo de la exposición dedicada a la artista el año 2012. La brusquedad de sus vocablos se acopla a la perfección a esta *performance* que, sin pretenderlo, glosa. Como afirma Blanca de la Torre, comisaria de la citada muestra, la poesía va cosida a todos los trabajos de la artista en una ligazón que, a veces, introduce un comentario o un complemento y, en otras ocasiones, cumple la función de punto de partida o paráfrasis extensiva. Así *Rabia*, como si respondiera a las frases hiladas en el texto poético, traslada a al accionismo los efectos físicos de esa furia cargada de dolor que provoca la vida en Guatemala. Una vivencia que, en un desplazamiento semántico, la artista convierte en patología, transformando un estado anímico en dolencia corporal, porque es el cuerpo el que enferma al verse cercado por tanta muerte.

Siguiendo esa metáfora, la acción se desarrolla en un austero dispensario médico. En el interior del reducido y encalado habitáculo, un profesional de bata blanca prepara, junto a un precario botiquín, un vial de vacunación. Mientras tanto, el cuerpo de la artista reposa en una camilla que, en su desnudez metálica, nos recuerda los recipientes mortuorios – *Compartimento y Tonel*- paralelamente exhibidos en la sala de exposiciones. Sumida en un estado de letargo similar a la muerte, Regina José trata de inmunizarse con la vacuna antirrábica que el sanitario le administra. De forma que ese *cuerpo de trabajo*, que constituye el sustrato basal de la panorámica que dedica a su obra el centro expositivo, es accionado, en esta ocasión, por

²³⁴ Anexo poético.

medios farmacológicos. De hecho, las fotografías que documentan la *performance* confieren un gran protagonismo a estos elementos, hasta el punto de focalizar la mitad de las tomas.



Figura 72. Foto 87. REGINA JOSÉ GALINDO. *Rabia*. 2011

Postrada sobre la brillante superficie de acero y metafóricamente inmovilizada por una afección que destroza el sistema nervioso, la artista recibe pasivamente en su vientre el doloroso paliativo químico, único freno disponible para una enfermedad de comprobada letalidad. *Rabia* parte sin duda de la misma conciencia de realidad de la que emergen *Compartimiento* y *Tonel*, de las que constituye un adecuado contrapunto. Como ellas, se gesta a partir de la rebelión visceral e intelectual que provoca la violencia, la injusticia y la muerte impune. Una actitud de rebeldía y hastío que la autora comparte con otros creadores coetáneos. La rabia contenida, que se entreteje con el dolor y la impotencia, es la cólera de toda una generación. La misma que, tras el conflicto armado, se incorpora al imparable movimiento de

renovación cultural que cristaliza en las calles de Guatemala al filo del nuevo siglo.²³⁵

A partir de la misma referencia iconográfica del cuerpo yacente, tan frecuente en la artista, otras dos *performances* realizadas también en el año 2011, aunque externas al contexto latino, profundizan, desde otra vertiente, en el inagotable territorio temático que en la obra de Galindo protagoniza la muerte. En ambas, seguramente por la distancia emocional que las separa del medio en que se materializa la acción, la autora conjuga sus recursos creativos desde parámetros mucho más genéricos que se articulan, pese a todo, en un punto de partida similar. El deshumanizado y cosificador espacio de los depósitos de cadáveres y las dependencias forenses vuelven a convertirse en el marco de acción, en esta ocasión efectivamente tangible, de dos construcciones tan próximas en el tiempo como distantes en sus ejes prospectivos.

La primera de ellas, *Alud* (2011),²³⁶ es la realización con que la artista participa en la *III Bienal de Tesalónica* (Grecia), mientras que la segunda, *Lesson of dissection* (2011),²³⁷ es el producto final de una residencia que, propiciada por *Art Exchange*, concede a Regina la oportunidad de participar en los programas de *Arte de Intercambio* de la *Universidad de Essex* (Inglaterra). Tres elementos dibujan en las dos piezas el trazado constructivo sobre el que se estructura la *performance*: el espacio físico que la acoge, un pequeño grupo humano que la activa y el cuerpo de la *performer*, que nuclea y da sentido al conjunto. Pero el paralelismo que en las dos aporta el marco

²³⁵ Inmediatamente antes de la firma de los *Tratados de Paz*, se origina en Guatemala una poderosa corriente de renovación cultural que, partiendo de la literatura, se expande a una multitud de territorios creativos. Sus manifestaciones destilan en muchos de los productos generados el mismo rechazo violento ante el entorno que evidencia esta obra de Galindo. De entre ellos, *La hora de la Rabia* de Javier Payeras (2000), escritor, ensayista y director de la *Fundación Colloquia*, es quizá una de las más paradigmáticas.

²³⁶ Foto 88, p. 551. Disponible en https://www.artribune.com/report/2014/04/regina-jose-galindo-vita-contro-la-morte-sempre/attachment/010b_alud2011/

²³⁷ Fotos 89 y 90, pp. 555 y 556. Disponibles en <https://www.reginajosegalindo.com/en/lesson-of-dissection-2/> y en <https://www.michellefranke.com/lesson-on-dissection-by-regina-jose-galindo/>

escénico queda sustancialmente disuelto en el juego de interacciones que cada una de ellas plantea y en el grado de apertura y ductilidad que, en su desarrollo, cada una de ellas ofrece.

Los componentes gramaticales básicos utilizados por la artista no difieren sustancialmente en una y otra realización, que comparten además una misma matriz articuladora. Las modificaciones morfológicas con que son conjugados dichos elementos son, sin embargo, de tal calado que provocan soluciones sintácticas notablemente opuestas y activan cadenas de sentido radicalmente dispares. A pesar de todo, ambas obras destilan una marcada ritualidad que en *Alud* brota de forma espontánea a partir de la propuesta, mientras que en *Lesson of dissection* se halla incrustada visualmente en el diseño mismo de la construcción. Asimismo, y confirmando la deriva evolutiva que caracteriza la mayor parte de sus trabajos contemporáneos, el peso de la acción se transfiere a agentes externos sin los cuales ninguna de las dos *performances* tendría posibilidad de desarrollarse.

Inerte sobre la estandarizada mesa forense de una morgue, el cuerpo desnudo de la artista se convierte en estos dos proyectos en una efectiva metáfora de la muerte. A partir de aquí y adjetivando el sustantivo con la carga violenta que inevitablemente llevan implícita los cuerpos depositados en este tipo de espacios, la artista ubica el vocablo en el entramado colectivo de comunidad humana en donde la vida y la muerte de cada ser adquieren significación. No hay un abandono de las referencias contextuales y personales que marcan su obra, pero si podemos constatar la presencia de una clara voluntad universalizadora que torna legible la textualidad que se desprende de su anatomía.

“A fin de cuentas, la muerte siempre es la misma, independientemente del contexto social o histórico” (Schmidt, 2012:7), señala concluyente Galindo en la secuencia de una entrevista. Una rotundidad que inmediatamente, en el transcurso de las mismas declaraciones, se apresura a matizar:

Sin embargo, mi nacionalidad y mi género –mi contexto como artista- siempre se manifiestan en mi trabajo. Por más que

traté de hacer un trabajo que tenga un carácter universal, el hecho de que yo sea una mujer y que sea guatemalteca siempre va a ejercer bastante influencia (Schmidt, 2012:8).

Y estas dos intervenciones, como el resto de su producción, avalan, sin ningún tipo de fisuras, la certidumbre manifestada por la artista. Intuimos en ellas la fría orfandad con que la muerte envuelve a las víctimas en su país, y la brutalidad despiadada con que es capaz de manifestarse, pero sobre ese sustrato, imposible de obviar, Galindo es capaz de generar en el espectador percepciones y vivencias que le permiten participar de la obra independientemente de su lugar de origen.

La fragilidad corporal, atributo consustancial a cualquier cuerpo privado de vida, se convierte en estas composiciones en el pretexto que, desde su más estricta materialidad, motiva y dinamiza la propuesta ideada por la autora. Es el dispositivo que le permite reconsiderar el sentido de comunidad, a través del valor que sus miembros otorgan a la existencia humana, una dimensión en absoluto ajena al lugar conferido a su pérdida.

Desde esa premisa, el cuerpo, más allá de su fisicidad, es la herramienta utilizada para alegorizar la dislocación que, en un mundo tremendamente hostil, astilla la convivencia y deshumaniza al semejante. Al mismo tiempo, es el recurso empleado por la autora para certificar, la extraordinaria potencialidad del *cuerpo colectivo* para tejer entramados de relación que, lejos de cosificar la alteridad, se reconocen en ella. Desde este último posicionamiento, como ilustran las obras, el umbral de la muerte representa algo más que esa frontera tras la que se extingue la vida.

En *Alud* (2011), el cuerpo de la artista, desnudo y completamente cubierto de barro, yace en una mesa de metal rematada en forma de artesa. El espacio escénico que se dibuja a su alrededor, vacío y despojado de cualquier detalle singularizador, remite de inmediato al frío y deshumanizado dominio de la morgue. Solo dos elementos rompen la deshabitada monotonía de la cámara: un pequeño grifo adosado a una columna y una escueta banqueta en la que se han depositado algunos paños blancos. Junto a ellos,

un tubo de manguera azul, conectado a la boca de agua y rematado en un sifón que reposa sobre el borde de la camilla, esboza la única nota de color en un entorno extremadamente gélido. Apelmazada en espesos pegotes en los mechones de su cabello, la tierra que cubre el cuerpo inerme de la *performer* se distribuye generosamente sobre su piel, formando compactos terrones que se encadenan sobre el torso.



Figura 73. Foto 88. REGINA JOSÉ GALINDO. Alud. 2011

Por lo que respecta al lugar reservado al espectador, esta propuesta es probablemente una de las más abiertas en el repertorio global de la artista, por cuanto la pasividad absoluta que comporta la puesta en escena del proyecto reclama una decidida implicación del público para hacer efectivo su planteamiento. Como ya había ocurrido en su anterior trabajo en Córdoba, *Reconocimiento de un cuerpo*,²³⁸ o posteriormente en su *performance* para la *Universidad de México, Móvil*,²³⁹ el auditorio resulta imprescindible para

²³⁸ Análisis pormenorizado de la *performance* en p. 464.

²³⁹ Análisis pormenorizado de la obra en p. 583.

completar la acción. Una circunstancia que, en *Alud*, se torna particularmente determinante, hasta el punto de requerir de quien acude a contemplarla algo más que una actitud activa capaz de reaccionar ante las sugerencias de la proposición. En esta producción, Regina José invita a quienes participan a realizar una lectura vivencial de lo planteado.

Para ello dispone ante los asistentes un retazo de realidad que apela a la emoción y a los sentimientos, pero también a los recuerdos y a las vivencias. Como afirma Saruyi Guzmán (2013):

(...) no solo propone al espectador participar, sino que lo arrastra en la acción, haciendo que éste, de una u otra manera complete la obra, descubra, escrute, traslade, limpie y en ese juego reconozca a su sociedad, al conocido perdido, a todos y a sí mismo (Guzmán, 2013:128).

A partir de las ineludibles premisas del tiempo, el espacio y un cuerpo que interactúa con ellos, presentes en cualquier elaboración performativa, esta acción despliega ante el público una página en blanco a la que solo quienes asisten al acontecimiento están en disposición de incorporar un texto. Un ejercicio escritural que requiere que los espectadores conecten con los protocolos transicionales colectivamente conocidos y ancestralmente redactados.

La complicidad demandada por la autora, pese a las reticencias iniciales, no tarda en producirse y las personas que ocupan la sala pasan pronto de la observación a la intervención. Reproduciendo una pauta de comportamiento antropológicamente generalizable que, en el cuidado de los fallecidos, humaniza la muerte, los participantes transforman en laboriosidad la expectación preliminar. Siguiendo ese impulso, orientan sus esfuerzos hacia la tarea de limpiar el cuerpo emborronado por el lodo.

La gente tardó un poco en tomar la iniciativa, pues existe todavía esa idea de que, si estás en un museo, no podés tocar la obra, tenés que quedarte viéndola. Pero a fin de

cuentas se acercaron y entendieron que tenían que hacer. usaron el agua que había dejado ahí y me empezaron a lavar (...) (Schmidt, 2012:8).

Como señala la artista, no fue difícil para quienes concurrían al evento, una vez eludida la barrera de sacralización adherida al espacio museístico, dejarse llevar por un impulso cargado de memoria compartida.

La violencia que golpea sin tregua la desgarrada sociedad guatemalteca subyace, qué duda cabe, en la impactante imagen construida por Galindo, una figuración que evoca la persistente omnipresencia de la muerte en el país latino. Pero sobreimponiéndose a ella, Regina José proyecta el foco de su exploración no tanto en la manifestación de sus efectos como en el lugar que quien los presencia ocupa frente a ellos. Y busca en esa interrelación el nexo común que, sorteando las diferencias de contexto y cultura, establece una norma de respeto y deferencia hacia los organismos que, hasta su fin, han sido portadores de vida. Respondiendo intuitivamente al precepto universal de honrar a los muertos, el público asistente se esmera en limpiar cuidadosamente el cuerpo embarrado, para recuperar en él la humanidad que la barbarie, tan inesquivable como un alud, ha terminado por sepultar.

Si en *Alúd*, el dolor y la impotencia de la pérdida encuentran en los lazos comunitarios una posibilidad de humanizar la muerte, en ***Lesson of dissection*** (2012) esta se muestra afiladamente descarnada. La racionalización más desapasionada y la más demoledora objetualización envuelven en esta obra la corporalidad inmóvil de la *performer* que, como ocurría en la pieza anterior, se presenta de nuevo tendida sobre una plancha de acero. No falta tampoco un grupo de espectadores que asiste a la puesta en escena de la acción, pero tan relegado, reducido e inoperante que se convierte en un mero testigo, pasivo y mudo, de lo acontecido. El peso de la realización recae, en contrapartida, sobre un pequeño núcleo humano que, con la autoridad que le confiere el estatuto profesional de que aparece

investido, se convierte en el auténtico protagonista que determina y modula la realidad metaforizada por la Galindo en esta composición.

La obra responde a un encargo de la *Universidad de Essex* y pasa a integrar, en el año 2012, la colección de *Arte Latinoamericano* que desde 1968 ha ido forjando esta prestigiosa institución británica. La concesión de una residencia, subvencionada por el *Art Exchange* de la citada universidad permite a Regina José volver a `dimensionar en esta *performance*, desde premisas radicalmente opuestas, la consistencia humana de un grupo social a partir de su relación con la muerte. Nuevamente el relato de violencia de su país de origen condiciona la pauta constructiva, que agudiza en esta ocasión la atrocidad del referente, mucho más concreto y brutal. Pero, al igual que ocurría en la obra anterior *-Alud-*, su plasmación rompe cualquier tipo de frontera y nos sitúa ante presupuestos conceptuales y esquemas de relación colectiva que, en este mundo del capitalismo globalizado, a nadie resultan extraños.

Contra lo que cabría esperar, el ambiente frío y despojado que acogía la construcción exhibida en la Bienal de Tesalónica es sustituido en esta elaboración por una estancia vacía, pero cálida, que simula ser la sala de prácticas anatómicas de una institución formativa. Depositado sobre la brillante superficie de una camilla forense, el cuerpo de la artista, con la rígida inmovilidad de un cadáver, congrega en torno suyo un reducido grupo de individuos que, por el tipo de vestuario, se identifican claramente como pertenecientes al ámbito médico. Uno de ellos, significativamente diferenciado por su bata blanca y su posición preeminente, procede a impartir una lección magistral mientras el resto, a partir de sus indicaciones, despliegan sobre la piel de la *performer* una tupida red de líneas discontinuas que, en dos colores, acaban demarcando toda la superficie de su epidermis.

Manejado a placer por estos profesionales, el cuerpo de Regina soporta impasible el avance invasivo de las marcas coloreadas que minuciosamente mapean su piel. Ningún resquicio se resiste a su trazado que transforma el organismo de la *performer* en un conglomerado de

fracciones geoméricamente delineadas. No encontramos en el decurso de la acción, pese a la mayor calidez del entorno, atisbo alguno de proximidad humana. Las manos desnudas que diligentemente interaccionaban en *Alud* con el cuerpo yacente se protegen ahora tras unos asépticos guantes de látex que garantizan la imposibilidad de cualquier contacto físico. Y la espontaneidad de los gestos y la delicadeza de las maniobras operativas de la *performance* anterior se ven sustituidos por una actuación estrictamente predeterminada y una acusada brusquedad en los movimientos.



Figura 74. Foto 89. REGINA JOSÉ GALINDO. Lesson of dissection. 2011. Fotografía: Matthew Bowman

El tratamiento calculadamente seco y profesional que recibe el cuerpo de la artista y, sobre todo, la conversión de su anatomía en una superficie parcelable que puede ser libremente cartografiada nos devuelve la referencia visual de algunas de sus primeras obras. También en *Recorte por la línea*,²⁴⁰ el proyecto con el que participa en el *Festival de Arte Corporal de Caracas* en 2005, un experto cirujano disponía sobre su piel el esquemático entramado de trazos por los que posteriormente había de deslizarse la hoja afilada del bisturí. No es extraño al contexto latino este tipo de recurso metafórico de

²⁴⁰ Análisis pormenorizado de la *performance* en p. 269.

filiación geográfica en donde el cuerpo femenino, radicalmente objetualizado, deviene un territorio apropiable ni tampoco lo es la utilización del imaginario de la ciencia médica para simbolizar los procesos de manipulación a que se ve sometido.

La propia Frida Kahlo, como hubo ocasión de comprobar, se sirve de esta última táctica en alguno de sus cuadros para ejemplificar el tecnicismo creciente y la despiada racionalidad del capitalismo que, en sus pinturas, opone a los poderes de la emoción, la vitalidad y la naturaleza. Este componente de género, siempre concurrente en la autora guatemalteca, se filtra igualmente en la percepción de la *performance* tiñéndola con la violencia presente en su país de origen. Reveberan en ella las prácticas de despedazamiento con que culminan muchos de los feminicidios practicados en Guatemala, pero también las mutilaciones selectivas vividas por las mujeres indígenas durante el periodo bélico emergen ante la contemplación de ese organismo femenino convertido en territorio fragmentable.



Figura 75. Foto 90. REGINA JOSÉ GALINDO. Lesson of dissection. 2011. Fotografía: Matthew Bowman

A esta lectura se adicionan, sin embargo, otras que, lejos de revocarla, profundizan y despliegan las distintas derivadas que a partir de ella pueden inferirse. Si en *Alud* la muerte del semejante humanizaba la respuesta de sus

congéneres, en esta construcción todo rastro de humanidad queda expulsado. Identificado como algo ajeno, el cuerpo del *otro* se torna fácilmente cosificable y ni siquiera precisa, para perder su condición de sujeto, de la extinción vital que inevitablemente comporta la muerte. Un tránsito que, pese al transparente planteamiento formal de la obra, los ojos desmesuradamente abiertos de la artista insisten en negar.

Como ya sugiere el propio título de la pieza, la construcción toma como punto de partida el famoso retrato colectivo que Rembrandt realiza en 1632 por encargo del doctor Nicolaes Tulp, anatomista oficial de la ciudad de Amsterdam. Ya en la misma denominación, constatamos el llamativo juego de desviaciones y paralelismos que Galindo va a establecer con el lienzo barroco. La *Lección de anatomía* de Rembrandt se convierte en una *lección de disección*, advirtiéndonos, sin posibilidad de equívoco, sobre la naturaleza última de esta secuencia docente. Como en el óleo del tenebrista holandés, hay en la autora guatemalteca una declarada voluntad documental, aunque las claves realistas del siglo XVII sean sustituidas por un conceptualismo de carácter simbólico.

Siguiendo la moda de la época, el pintor neerlandés realiza un retrato gremial protagonizado por un grupo de profesionales de la medicina. En aquel momento, las clases de anatomía con disección de cadáveres eran poco frecuentes y, dado que el fallecido había de ser un criminal ejecutado recientemente, la muerte con violencia formaba parte de su idiosincrasia. A ello, se añadía el carácter público de las sesiones, cuya celebración representaba a menudo un auténtico acontecimiento social de marcada espectacularidad. Profesionalidad, violencia, publicitación y espectáculo son elementos también determinantes en el trasfondo narrativo de la obra de Regina José. Pero, en una absoluta inversión de términos, todos los hilos de los que se sirve para suturar las costuras de su proyecto abocan inevitablemente a los dominios de la muerte.

No queda en su relato visual, tal como ocurría en la tela pintada que toma como referencia, ningún resquicio por el que la vida pueda abrirse paso.

Asistimos, exclusiva y estrictamente, al desarrollo de un adiestramiento práctico para realizar una disección, como corrobora con literalidad el título de la *performance* que, en un calculado tropo, sustituye habilmente el vocablo de origen. La disertación anatómica queda así convertida en un instructivo aprendizaje de todas aquellas técnicas que hacen posible la división y troceamiento de un organismo. Los medios se convierten entonces en fines y el sentido auxiliar de la disciplina académica, que subsidiariamente contribuye al desarrollo de los conocimientos anatómicos, adquiere una nueva dimensión.

La funcionalidad instrumental reservada a la disciplina forense que, desde la muerte sirve a la vida, queda indubitavelmente revocada. Y las habilidades adquiridas para ser ejercitadas sobre los cuerpos de los fallecidos, rebasando toda restricción, invaden las lindes de quienes aún están vivos, como silenciosamente proclama la intensa y sostenida mirada de la artista. Con una clave metafórica utilizada ya anteriormente, Regina José recurre a los identificadores comúnmente asimilados con el estamento médico para ejemplificar, a través de su imagen, el cientifismo y tecnificación que domina el mundo globalizado. La esterilización incontaminada que siempre acompaña a estos técnicos permite a la autora construir una adecuada réplica de los principios de racionalidad funcional y deshumanizado pragmatismo que rigen los actuales mecanismos de poder. Instancias operativas capaces de imponer, por los medios que sea preciso, la primacía de sus intereses.

Por todo ello, reconocemos en el trasfondo de la pieza una impactante metáfora de la creciente profesionalización que, en toda América Central, ha experimentado la violencia a lo largo de las últimas décadas. Uno de los ejemplos más paradigmáticos lo constituyen los temibles *kaibiles*. Una persistente herencia que el prolongado conflicto armado vivido por Guatemala, con sus brutales campañas de represión, ha legado a otras zonas del área. Inicialmente vinculados al ejército, estos cuerpos de élite, capaces de practicar las torturas más crueles, constituyeron una pieza irremplazable en las razias punitivas sobre los territorios indígenas. Transformados en mercenarios, tras la firma de los *Tratados de Paz* y la consiguiente reducción

de gastos militares, una buena parte de los integrantes de estas patrullas especializadas pasó a ofrecer al mejor postor las indudables capacidades adquiridas.

La carencia de límites en la aplicación de sus saberes, entre los que se cuenta una refinada pericia para la mutilación y el desmembramiento, los convirtió en un recurso muy apreciado por quienes buscan fortalecer su posición por medio del miedo y el terror. Entre ellos, inevitablemente, los poderosos cárteles de la droga mejicanos que, por razones de proximidad, tanto geográfica como de códigos de conducta, figuran entre sus principales comisionados.²⁴¹ Además de infundir pánico, esta soldadesca se esmera en exhibir sus competencias que, amplificadas por los dispositivos mediáticos, elevan su cotización en el mercado. No es por tanto gratuita la espectacularidad atroz de su trabajo, signado por la barbarie.

Los precisos y sistemáticos descuartizamientos que estas unidades armadas son capaces de realizar no suponen, contra lo que pudiera parecer, actos de salvajismo arbitrario. Convertida en una empresa altamente racionalizada, la violencia practicada por estos profesionales se acomoda, sin necesidad de contravenir sus principios básicos, a las pautas de efectividad y eficiencia que rigen las concepciones más economicistas del capitalismo avanzado. En esa medida, solo trasladan al negocio de la muerte los patrones de objetualización y deshumanización del *otro* que distintos actores sociales, con menor estridencia, pero similar sentido práctico, aplican al negocio de la vida. Y es en ese registro en el que Regina José consigue establecer un

²⁴¹ El desplazamiento geográfico de estas unidades de especiales del Ejército guatemalteco es recogido por la prensa mejicana y guatemalteca durante la primera década del siglo XXI. Puede ampliarse la información en Petrich, Blanche, "Kaibiles, de contrainsurgentes canibales a sicarios del narcotráfico", *La Jornada*, México, 30 de septiembre de 2005. Disponible en <https://www.jornada.com.mx/2005/09/30/index.php?section=politica&article=021n1pol>; en REDACCIÓN, "Guatemala, la infiltración del narco mejicano" *PROCESO*, Ciudad de México, 3 de octubre de 2005. Disponible en <https://www.proceso.com.mx/nacional/2005/10/3/guatemala-la-infiltracion-del-narco-mexicano-54300.html>; en AP, "Cártel mejicano los Zetas recluta ex kaibiles por 5000 mil dólares", *Prensa Libre*, Guatemala, 6 de abril de 2011. Disponible en <https://www.jornada.com.mx/2005/09/30/index.php?section=politica&article=021n1pol>, consultados en mayo de 2014.

punto de comunicación con el espectador que, independientemente de su procedencia sabe que los rituales practicados con los fallecidos no son ajenos a las normas de convivencia que rigen la contemporaneidad.

La narratividad implícita en las dos obras precedentes –*Alud* y *Lesson of dissection*- se reduce marcadamente en una peculiar trilogía, ligeramente posterior, en donde la artista apela directamente a la inmediatez de las percepciones registradas por el espectador. *Piel de gallina* (2012)²⁴², *Necromonas* (2012)²⁴³ y *Clausura* (2013),²⁴⁴ son las denominaciones elegidas por la autora para identificar un conjunto de *performances* que, materializadas en el amplio lapso de dos años, constituyen, por su interrelación, la primera producción de estas características que Galindo lleva a cabo.

Nuevamente con la temática de la muerte como eje esencial, el proyecto, absolutamente singular por la formulación expandida de su ensamblaje, traslada este ámbito de exploración a su dimensión más sensorial. Y, a través de tres escenificaciones planificadas desde un mismo enfoque, despliega ante el público asistente todo un abanico de estímulos sensitivos. Realizados todos ellos en España, los montajes se integran en la muestra individual más completa efectuada hasta ese momento en nuestro país.

La iniciativa, generada partir de la exposición auspiciada por *Artium* (Vitoria) en el año 2012, cuenta en su producción con la colaboración del CAAM, de las Palmas de Gran Canaria, y el TEA, de Santa Cruz de Tenerife. La pluralidad de entidades implicadas y lo ambicioso del planteamiento hacen factible una exhibición que, de forma escalonada, mantiene abiertas sus puertas en un amplísimo periodo y que ofrece, en cada una de las sedes, una elaboración performativa específica para la jornada inaugural. Con estas

²⁴² Fotos 91 y 92, p. 562. Disponibles en <https://www.reginajosegalindo.com/en/home-en/>

²⁴³Fotos 93, 94 y 95, pp. 564 y 566. Disponibles en <https://www.reginajosegalindo.com/en/necromonas-2/>

²⁴⁴ Fotografía ya referenciada. Análisis pormenorizado de la *performance* en p. 568.

favorables condiciones, la artista diseña un tríptico que, con diferencias de grado, intenta horadar la capa de insensibilidad con que a menudo enfrentamos la muerte.

En las tres acciones, Regina José nos vuelve a acercar al fin de la vida desde un primerísimo plano. Y compone para ello, en cada una de las propuestas, una figuración desprovista de todo elemento que incorpore historicidad o referencialidad geográfica a su resolución. De esta forma, despojado de cualquier adición externa, el último tránsito vital adquiere un protagonismo neto y experimenta un proceso de síntesis en el que su fisicidad se impone con radical rotundidad. Para ello, Galindo subraya la dimensión más carnal de la extinción vital y dibuja, con la mediación de su corporalidad, un arco de estímulos que en un amplio espectro conducen desde lo placentero a lo repulsivo. Por esta ruta, utilizando su cuerpo como herramienta, invita, o incluso fuerza, al espectador a experimentar la reacción de su propio organismo al enfrentarse a ella.

Confiriendo su denominación al título con que el comité organizador adjetiva esta exhaustiva muestra, ***Piel de gallina*** (2012) es la primera de las acciones implementadas. En una presentación en que reconocemos el poso formal de algunas realizaciones anteriores, la artista coniverte un contenedor mortuario en el eje de la construcción. Así, sin más elementos, un dispositivo de congelación de cadáveres pasa a ser el eje que domina la sala de exhibición. Allí, durante las más de dos horas que dura la apertura del evento, Galindo permanece, inmóvil y encerrada, en el interior del refrigerador. Un habitáculo mortuario que manda fabricar, de forma expresa, con sus medidas exactas.

En su interior, el cuerpo desnudo de la *performer* soporta las frías temperaturas del hermético receptáculo hasta que alguno de los asistentes abre el portillo que sella el gélido contenedor. Es en ese instante cuando, como remarca el título de la pieza, los espectadores pueden observar las transformaciones que provoca en la piel el intenso frío generado dentro de la cámara. Estamos, por lo tanto, ante una de esas elaboraciones que precisa

del público para hacerse efectiva. Como explica, con su habitual sequedad, la web de la artista, la piel de gallina no es sino un fenómeno natural producido por un pequeño músculo, *erector pili*, ubicado bajo la piel.



Figura 76. Foto 91 y 92. REGINA JOSÉ GALINDO. Piel de gallina. 2012. Fotografía: Gert Voor int'Hooft

De forma instintiva y por lo tanto incontrolada, ese pequeño complejo muscular reacciona de manera refleja ante determinados estímulos. El frío provoca su respuesta inmediata, erizando el vello epidérmico como mecanismo de regulación térmica, pero también las emociones intensas desencadenan su activación, asociada en este caso a una descarga involuntaria de adrenalina. A partir de estos datos, en un poético juego creativo Regina José consigue conjugar ambos factores que, pese a su diferente causalidad, son capaces de provocar en la epidermis humana efectos equiparables.

Esta coincidencia, visualmente detectable, es aprovechada por Galindo en una construcción que se resuelve con tanta sencillez como belleza. Aunados en un mismo plano, el cuerpo de la artista y el del espectador comparten una sensación dérmica semejante cada vez que, quien decide hacerlo, extrae del congelador la bandeja mortuoria. Ello, a pesar de que, la reacción experimentada en la piel, responda, para cada uno de ellos, a

causas de origen bien distinto. En un juego de correspondencias compartidas, la efímera modificación cutánea que provoca en la *performer* el brusco contraste de temperaturas busca su réplica en la sacudida emotiva del espectador que, difícilmente, puede permanecer impassible ante un desafío tan explícito.

La alternancia de presencias y ausencias, tan recurrente en esta creadora al hablar de la muerte, es glosada una vez más en esta obra. En esta ocasión, con una estructura de dinámica sincopada en la que los silencios se rompen cada vez que el cuerpo de Regina José es rescatado de su urna. El final de la existencia humana, en su acepción más genérica, emerge ante la audiencia, reiterativamente, en cada apertura. Pero no cabe duda de que, en esa apelación, universalmente legible, resuena, aunque ensordecida, la referencialidad de origen que el cuerpo de la artista, racial y genéricamente connotado, incorpora a la realización. Una concreción que la propia Regina refuerza al solicitar, como había ocurrido en similares circunstancias, un depósito fúnebre fabricado con las medidas justas de su anatomía.

Por disposición cronológica, ***Necromonas*** (2012) ocupa en esta serie creativa el lugar central, si bien por el tipo de registros abordados se sitúa en el extremo opuesto al de la primera *performance* presentada –*Piel de gallina*-. Siguiendo la línea marcada por ella, la reflexión se articula desde la más estricta sensorialidad, abordando el deceso humano a través de lo matérico y de los estímulos captados por nuestros receptores sensitivos. También, al igual que en esa primera realización, se invita al público a realizar una nueva lectura de la realidad a partir de las sensaciones experimentadas, transformando la respuesta somática provocada por la propuesta en una poderosa herramienta que potencia la carga alegórica de la obra.

Pero, a pesar de sus coincidencias, estas dos piezas del tríptico rastrean registros de la experiencia diametralmente contrapuestos y utilizan recursos tan distantes que pueden ser emplazadas en los dos puntos extremos del conjunto articulado por la autora. En *Piel de gallina*, como ya

había ocurrido en *Alud*,²⁴⁵ la artista se acerca a la muerte desde claves de proximidad, en un intento de suscitar los componentes más altruistas de la interacción humana. En *Necromonas*, sin embargo, recobra la oscuridad de tono que domina el resto de su producción y la proposición se torna intensamente acre.

La muerte se anuncia en esta obra agazapada tras la imagen de plácida serenidad que Regina compone para la sala expositiva, evidenciando su presencia a través de un juego retórico construido como un auténtico trampantojo. Escamoteada del primer plano de la escena, esta invisible invitada impone, sin embargo, su protagonismo al llenar con el hedor de lo necrológico el vacío de la estancia. Desafiando la linealidad perceptiva, la artista induce al espectador a la perplejidad con un paradójico combinado de estímulos que obliga a los asistentes a dejar en suspenso la primacía de lo visual y a interrogarse sobre la naturaleza de la información que este canal perceptivo les suministra.



Figura 77. Foto 93. REGINA JOSÉ GALINDO. *Necromonas*. 2012. Fotografía: Emilio Prieto Pérez

²⁴⁵ Análisis pormenorizado de la *performance* en p. 550.

Como el propio título de la intervención revela, en este proyecto las capacidades olfativas resultan imprescindibles para descifrar los códigos sobre los que está edificada la *performance*. Con lo que este recurso sensitivo, apenas explotado en el conjunto de la práctica de Galindo, adquiere en esta proposición una relevancia determinante. Comúnmente conocido como “el olor de la muerte”, el término *necromonas* hace alusión a un componente químico, resultado de la mezcla de distintos ácidos, que ciertas especies de insectos secretan cuando su fin está próximo. El mecanismo biológico, utilizado por algunas comunidades animales complejas como profiláctico sistema de comunicación, presta a la autora un potente referente sensorial. Y, a partir de él, construye una alegoría mortuoria en la que obliga al espectador a penetrar con ella en el incómodo territorio de la abyección (Kristeva, 1988).

Desvinculado de las vanguardias, pero muy presente en casi todos los ámbitos de la producción artística más reciente, lo abyecto irrumpe en las prácticas contemporáneas a lo largo de las últimas décadas del siglo. Y se torna singularmente significativo en aquellas que sitúan el cuerpo en el centro de sus actuaciones. Su inserción en esos nuevos territorios creativos implica el replanteamiento del régimen perceptivo y, consecuentemente, del lugar que hasta entonces ocupaba en el orden estético. Algunas de las exploraciones más extremas, huyendo de la asepsia del arte conceptual, incursionan en las hasta entonces prohibidas demarcaciones de lo repulsivo, acercándose a la morbidez y la escatología. No es éste el ámbito de interés de la artista guatemalteca, aunque resulta evidente, a la vista de esta actuación performativa, que sus límites solo vienen prefijados por las exigencias que derivan de la propia obra.

Si nos atenemos al análisis que sobre el concepto realiza Julia Kristeva, entendiendo lo abyecto como aquello que no respeta las posiciones establecidas y rompe con las reglas, no cabe duda de que no es difícil encontrar en las acciones de Regina Galindo argumentos suficientes como para situarla en tan transgresivos confines. Pero comprobamos en *Necromonas* una aproximación mucho más literal y explícita a esa categoría

estética que el pensamiento kantiano había considerado implanteable. Inducir la repugnancia, provocar desagrado y hacer emerger la náusea es el camino elegido por la autora para comprometer al espectador con lo que ella le ofrece, forzándole a experimentar algo que le resulta profundamente enojoso. Y para ello, muestra la muerte desde su envés, envuelta en una bella imagen, que no es sino una trampa tendida al deseo del “otro”.

En un juego de ocultación que recuerda algunas de las elaboraciones anamórficas del último manierismo o del barroco, Galindo genera una puesta en escena en la que, como en los primitivos palimpsestos, el texto que vemos no es la única grafía que contiene la página. Así, desde un punto de vista formal, la escenificación se resuelve externamente con una gran plasticidad. Ovillada sobre una pequeña plataforma lenticular, Regina José parece descansar inmersa en un profundo sueño. Sus ojos cerrados, el cómodo abandono de su postura o la simbólica circularidad de la blanca superficie sobre la que reposa ofrecen a la vista una percepción cuya coherencia otros sentidos contradicen. Porque los convencionalismos representativos que confluyen en ella chocan violentamente con la atmósfera pestilente que la envuelve y que convierte su contemplación en un penoso ejercicio.



Figura 78. Fotos 94 y 95. REGINA JOSÉ GALINDO. *Necromonas*. 2012. Fotografía: Emilio Prieto Pérez

En una paradójica asociación, la estampa de esta mujer desnuda y enmarcada en un tondo esconde, bajo su impoluto lecho, el cadáver de un

cerdo en avanzado estado de descomposición. De manera que las emanaciones que fluyen desde el interior del pedestal infectan el aire que se respira dentro de la sala. Sus pestilentes efluvios, con el mismo carácter enunciativo de las feromonas animales que preanuncian la muerte, saturan el espacio ocupado por el público. Atrapado por una *performance* de carácter inmersivo, que invade físicamente su propia corporeidad, el espectador se ve abocado a dar sentido en su mente a las discordantes informaciones que le transmite su sensorio corporal. Los contradictorios estímulos le fuerzan a conjugar la grata y aparentemente inofensiva figura captada por su retina con la intensa sensación de repugnancia y rechazo que procesan, hirientemente, sus glándulas pituitarias.

Por sus características, pocas obras de la artista reclaman, con tanta nitidez, la inmediatez del directo que requiere toda realización performativa. Dado el estatismo desde el que se configura la acción, dominada por la absoluta pasividad de su protagonista, la documentación de la obra queda reducida a un sucinto registro fotográfico que difícilmente puede alcanzar a dar cuenta de la consistencia experiencial que la determina. Un componente que, a diferencia del sugerente planteamiento de *Piel de Gallina*, no busca propiciar la empatía del espectador, sino su rechazo y, para ello, golpea violentamente su sensibilidad y aturde sus sentidos. La invasiva agresividad física de la propuesta implica un claro desafío a la capacidad de reacción de los asistentes que, casi antes de poder ubicarse en esa posición, se ven expulsados de cualquier pretensión contemplativa.

El recurso a la náusea de qué sirve la artista para sustanciar la obra conlleva en sí mismo un rebasamiento del orden simbólico y una notable perturbación de sus códigos constructivos. Pero la táctica resulta muy efectiva para evidenciar la extraordinaria complejidad de lo real y los peligrosos espejismos que se ocultan entre sus pliegues. Como anticipa el término bioquímico que da título a la obra, la putrefacción orgánica no siempre es visiblemente perceptible, aunque, como la degradación del cuerpo social, no deja por ello de ser identificable. Pero para lograrlo se requiere mantener abiertos no solo los ojos, sino el resto de las capacidades receptoras a fin de

conseguir que, en un quiebro paradójico, ver no sea el equivalente de mirar. Como sugiere la artista, la realidad es algo más que superficie y a todos concierne descubrir qué se esconde por debajo de ella.

Como colofón de este recorrido sensorial con la muerte en el centro, Regina José ofrece durante el mes de noviembre del año 2013 una última *performance* que, como las anteriores, se hace efectiva en la inauguración de la muestra en la sede expositiva. **Clausura** (2013) es el título elegido para una realización que, en un espléndido ejercicio de condensación, acierta a resumir en un solo vocablo una densa referencialidad. El término que, como la obra, rezuma polisemia nos conduce, desde un inicio, de la más estricta literalidad al conceptualismo más elaborado. La conclusión del proyecto o la concreción material con que se dibuja la intervención constituyen los primeros eslabones de una cadena de significados que, desprendidos del entramado de la obra, cristalizan en la denominación elegida por la autora.

El círculo de la vida y la muerte vuelven a emerger en el núcleo de la propuesta y el fluctuante juego retórico que sitúa el elemento corporal en una doble clave de presencia y ausencia retorna, recurrente, al discurso formal. Intuimos en la conformación general de la pieza un esquema constructivo que parece replicar, en forma especular, la estructura significativa de la obra precedente –*Necromonas*-. De tal forma que la alusión directa a la muerte, hurtada a los ojos del público en la proposición anterior, avanza en ésta al primer plano de la escena convirtiéndose en una evidencia explícitamente subrayada.

En el diseño de la pieza, un nicho con revoque de cemento, adosado a uno de los muros de la planta baja del centro de exhibición, acoge a la artista el día de apertura y se convierte, tras ser sellado por un operario, en el soporte angular del desarrollo de la acción. Construida con un sistema adaptado para posibilitar la respiración, la exigua tumba permanece cerrada hasta que al final del acto, ya sin público, el mismo operario procede a abrir una brecha de salida en uno de los laterales.



Figura 79. Foto 96 y 97. REGINA JOSÉ GALINDO. Clausura. 2013

En el lapso que media entre el cierre y la posterior apertura del habitáculo, la ausencia de la figura humana se ve suplida por las emisiones sonoras de un micrófono que, adherido al cuerpo de la artista y conectado a un amplificador, transmite al exterior el sonido constante de su respiración. El ámbito de lo auditivo se convierte, por tanto, en el entorno sensorial elegido por la autora para provocar la reacción del público. Un campo de actuación en el que, dando un vuelco a los procedimientos esgrimidos en la elaboración precedente, utiliza mecanismos mucho más sutiles, pero igualmente inequívocos.

La tensión provocada por la entrada de la joven *performer* en el habitáculo mortuario y su posterior clausura se mantiene de forma sostenida a lo largo de toda la acción. Este hecho genera un foco de incertidumbre, alimentado por la inquietante contradicción que se establece entre la impenetrable opacidad de la cámara tapiada y el hilo permanente de respiración humana que surge de ella. La perturbadora discordancia nos vuelve a situar, aunque de otra forma, en el terreno de la paradoja, pues el inconfundible sonido de la vida emerge de una construcción destinada a albergar silencio y muerte.

No es esta la primera obra en que la autora recurre al encierro como elemento articulador. De hecho, como hemos podido certificar, son múltiples las realizaciones en que, en mayor o menor grado, este ingrediente constituye

el componente esencial. Y probablemente sea *Proxémica*,²⁴⁶ a pesar de las notables diferencias, la planificación de perfiles más próximos. Esa pieza inicial, presentada en Costa Rica en el año 2003, revela con gran nitidez el interés de Galindo por explorar los espacios de reclusión y aislamiento. Ambas construcciones establecen un paradójico juego que sitúa al espectador ante la ambigua e inquietante presencia de un cuerpo ausente. Pero, a diferencia de aquella, en *Clausura* este ejercicio de ocultación aparece impregnado por la sombra de la muerte.

La angustia de la despedida y el dolor de la pérdida, sensaciones que difícilmente resultan ajenas a los asistentes, quedan sugeridas en la obra. Y a la perturbadora simulación de escenificar el emparedamiento de un ser vivo se sobrepone la vivencia, no menos desasosegante, de constatar el ritmo de su pulso vital exclusivamente a través del órgano auditivo. Convocada y negada al mismo tiempo, la evocación de la muerte yuxtapone de esta forma lo real y lo ficticio, lo literal y lo metafórico. De manera que la construcción espacial que la representa intensifica su dimensión relacional a través de los vínculos que el sostenido hilo de sonoridades teje entre el cuerpo yacente y los cuerpos de los participantes.

El persistente latido respiratorio, amplificado por los altavoces exteriores, se expande por la sala y ubica al público en un confuso territorio liminar en que la vida y la muerte se disputan un espacio común de indefinidas fronteras. Una equívoca demarcación cuyos confines son trazados por la solidez arquitectónica del nicho y, simultáneamente, desdibujados por la proximidad corpórea del eco sonoro. Obturada por el tapial de ladrillo que cierra la tumba, la vista cede así su habitual preeminencia al órgano auditivo que, menos habituado a sustentar sus certezas sobre asideros cognitivos, acrecienta no solo el desconcierto, sino también la permeabilidad del espectador.

²⁴⁶ Análisis pormenorizado de la obra en p. 230.

Sobre esas premisas, la inmediatez perceptiva de la propuesta se densifica y se aproxima a aquellas realidades que, por sus propias características, implican *de facto* la reclusión de los seres humanos en universos vitales cercados permanentemente por la muerte. El umbral que, en un sentido estrictamente literal o en una acepción más metafórica, es delineado por estos límites nos aproxima a situaciones que resulta más tranquilizador mantener fuera del campo de la visión, o de la conciencia, justamente aquellas que las obras de la artista insisten en visibilizar. No hay que olvidar que *Clausura* se presenta en un marco europeo y que Regina José pone en juego su cuerpo, fisonómica y genéricamente connotado, para convocar la implicación de quienes toman parte en la acción.

Como en otras ocasiones, el dispositivo corporal se revela extraordinariamente efectivo para promover identificaciones y generar alegorías. Y en ese entramado de significados sugeridos por la *performance*, emergen los impenetrables muros de aislamiento que balizan al denominado primer mundo. Aquellos erigidos para amortiguar y acallar el sonido de las voces de quienes están en lo que ha dado en llamarse “periferia”. Pero también afloran las opacidades de los espacios privados y el enclaustramiento y constricción de los cuerpos femeninos, insertos en las opresivas estructuras de convivencia del orden patriarcal. Y todo ello, porque en ambas situaciones, con frecuencia, la vida, como en la pieza de la artista, se halla tan carente de horizontes que acaba por mimetizarse con la muerte.

La búsqueda de un tamiz de referencialidades expandido y la utilización de dispositivos representacionales que inciden en la brusquedad de la recepción, rasgos que constatamos en las obras precedentes, están ausentes en las primeras realizaciones de la artista que, dentro de su Guatemala natal, se aproxima a la muerte desde la corta distancia. De entre ellas, *Desalajo* (2007)²⁴⁷ es quizá la de perfiles más intimistas y cercanos, a pesar de que en su configuración la autora prescinde del componente

²⁴⁷ Foto 98, p. 572. Disponible en <http://artperformance.over-blog.fr/article-desalajo-regina-jose-galindo-2007-photo-marlon-garcia-125087233.html>

humano y nos traslada metafóricamente allí donde la vida no tiene cabida. Absolutamente singular en su factura, este proyecto, difícil de clasificar, se sitúa formalmente en el terreno de la instalación. La elección de este ámbito expresivo, poco habitual en sus realizaciones, la lleva a convertir el espacio galerístico en el soporte material del montaje.

Contraviniendo las relaciones convencionales entre espacio y espectador, la propuesta se presenta anclada al piso de la sala expositiva. En ella, toda la superficie del pavimento es embaldosada con un conjunto de ciento sesenta lápidas que Regina José rescata de exhumaciones efectuadas en cementerios populares. Se aúnan de esta forma en la composición la reformulación de los marcos de exhibición y la descontextualización de los objetos que en ellos se integran. Con esta estrategia, la autora convierte la estancia museística en un improvisado camposanto sobre cuyas tumbas los visitantes deambulan. El recinto que acoge la pieza experimenta con ello un desplazamiento conceptual que desliza la proposición desde lo expositivo hacia lo relacional. Transmutado en territorio de confluencia, el tapiz de estelas de mármol que alfombra la solería se despliega a los pies del público en una compleja retícula totalmente cubierta de dibujos e inscripciones.



Figura 80. Foto 98. REGINA JOSÉ GALINDO. Desalojo. 2007. Fotografía: Marlon García

No menos inquietante que la *performance* anteriormente analizada – *Clausura*-, esta recreada necrópolis repudia cualquier rastro sonoro, trasladando al centro de exposiciones el demoledor silencio de los cementerios. Pero, pese a ello, la construcción no prescinde de la locuacidad de la palabra, que desborda las carátulas con que aparece ilustrado el atípico embaldosado. Los nombres de los sepultados y las fechas de los decesos se combinan en un variado, pero limitado repertorio plagado de advocaciones religiosas y estandarizadas dedicatorias que plasman sobre las estelas el formulismo funerario con que los vivos honran a sus allegados desaparecidos.

La utilización de elementos populares, con la consiguiente introducción de una iconografía religiosa ingenuista y barroquizante, en absoluto extraña a la tradición plástica latinoamericana, nos recuerda los recursos figurativos de Frida Kahlo. La búsqueda de un efecto semejante de cotidianeidad guía probablemente la opción objetual de Galindo, aunque en su elaboración el afán de inmediatez lleva adherido una consistente carga de crítica política imposible de obviar. La ritualización del duelo y la memoria se repiten inagotablemente en cada una de las pequeñas placas mortuorias que, sistemáticamente, acompañan los nombres de los finados con textos consolatorios, efigies sagradas y sencillas ofrendas. La finitud de la existencia y su contraparte, la permanencia del recuerdo, son exorcizadas y celebradas al mismo tiempo en esta orgía funebre saturada de cálices, cruces, flores y personajes alados que parecen querer compensar, con su desbordante *horror vacui*, el inevitable vacío que provocan las pérdidas humanas.

Cabe pensar que, extraídos de su contexto original, los manidos textos y los adocenados símbolos habrían de tornarse vacuos y banales. Pero las resonancias que provoca, en un país como Guatemala, la entrelazada conjunción de palabra, objeto y contexto que se dan cita en esta intervención, resulta tan poderosa que es imposible desvincular el ensamblaje del interior del museo de su referente real. Las connotaciones semánticas a él adheridas multiplican exponencialmente su capacidad de reverberación y las lápidas, expulsadas de su medio, se resignifican. Un efecto difícilmente evitable en

una nación cuyo subsuelo está plagado de fosas comunes y enterramientos clandestinos.

Identificamos en el trasfondo de la obra argumentos similares a los utilizados por Doris Salcedo en *Auras anónimas* (2007-2009), la colaboración con que la escultora colombiana participa en las reformas del *Cementerio Central* de Bogotá. Pero en esta instalación, Regina José prescinde de las inevitables implicaciones de ubicación que conllevan los *lugares-memoria* (Nora, 1992) y del abismo provocado por la ausencia de adscripciones nominales identificativas en las tumbas. Con ello, se distancia también de la intervención, de rasgos equiparables, realizada por ella misma en el cementerio guatemalteco de *La Verbena*. En *Desalojo*, como su propia denominación explícitamente indica, asistimos no a un proceso de integración reparadora sino a un procedimiento de expulsión y reinscripción.

En ese juego de doble filo, la artista nos aproxima el rostro más familiar y cercano de las conmemoraciones mortuorias, ofreciéndonos la tranquilizadora seguridad que proporciona el reencuentro con lo conocido. Pero, paralelamente, vuelve imposible esa deseada acomodación al dislocar, por saturación, la sencillez doméstica de las recurrentes frases esculpidas. Datada en el año 2007, esta pieza, de raigambre escultórica, forma parte de una exposición colectiva que se muestra al público en el *Centro Cultural de España* en la capital del país. En ella, el conjunto de obras expuestas se aglutina bajo un solo epígrafe, "Mantra", con el que Rosina Cazali, curadora de la exhibición, pretendía unificar un abanico de realizaciones sensiblemente diferentes, pero unidas por el carácter crítico de su perspectiva y el uso de la reiteración como eje constructivo.

No cabe duda de que estos dos ingredientes forman parte de la elaboración generada por Galindo que, además, establece un estrecho vínculo con el término identificador elegido por la comisaria de la muestra. El carácter ceremonial y litúrgico del vocablo, de origen sanscrito, elegido por ella encuentra una adscripción casi lineal en el universo católico de exequias sacralizadas con que sus rituales funebres envuelven los decesos. Tampoco

está lejos de su propuesta el efecto perseguido por los mantras que, en su sentido más literal, aluden a ciertas fórmulas verbales que pronunciadas repetidamente refuerzan la meditación e intensifican la concentración y la conexión interior con la propia mente.

Un resultado similar es el que provocan los repetitivos mensajes labrados sobre estas abigarradas láminas de piedra, que se replican a sí mismas en la superficie repavimentada de la galería. Breves alocuciones que, junto a los escuetos textos bíblicos que anuncian la resurrección y el reencuentro, se reproducen reiterativamente, como una inagotable letanía, en las placas talladas en mármol del enlosado: *“Esta tumba guarda tu cuerpo, Dios tu alma y nosotros tu recuerdo”*, *“Tu cuerpo murió, pero tu espíritu vivirá en nuestros corazones”*, *“Que este recuerdo te conceda paz eterna”*, *“Vivirás siempre en el corazón de tus familiares”*.²⁴⁸

En su deriva hipnótica y circular en torno a la muerte, el insistente recurso retórico condensa el pensamiento en el tranquilizador remanso del recuerdo. Ese sentimiento que, pegado a la memoria, como afirma Susan Sontag, *“(…) es, dolorosamente, la única relación que podemos sostener con los muertos”* (Sontag, 2003:98). Pero, como también remarca esta autora en el mismo texto, ese vínculo resulta incompleto si no va acompañado de otros componentes que confieran al hecho de recordar una volumetría que le adicione sentido y trascendencia. Y es esa apelación al ejercicio reflexivo, necesario y consecuente, la que reclama Regina José al urdir el entramado de esta peculiar cobertura pétrea.

La cercanía cotidianizada de *Desalojo*, radicalmente objetual, encuentra un contrastado contrapunto en dos construcciones de distanciada cronología en donde la artista, de nuevo en su habitual clave corporal y performativa, se inviste literalmente con el ropaje de la muerte. No son, desde luego, ni las primeras ni las únicas obras en las que el cuerpo de Regina José, en ese metafórico desdoble que le permite ponerse en la piel del “otro”,

²⁴⁸ Web de la artista, en <https://www.reginajosegalindo.com/en/desalojo-2/>

ocupa el lugar de un ser simuladamente privado de vida. Pero en ninguna, el recurso creativo resulta tan acusadamente lineal y tan singularmente visible como en *Tanasoterapia* (2006)²⁴⁹ y *Cortejo* (2013)²⁵⁰. Especialmente en esta última, pero también en la primera de ellas, la muerte es conjugada por la artista en primera persona, de manera que la acción, en una especie de travestismo fúnebre, transforma su anatomía en la carcasa de un cadáver que acaba de abandonar este mundo.

El procedimiento retórico indudablemente alcanza su cima en ***Cortejo*** (2013), una *performance* que, con el soporte de la *Plataforma Ultravioleta*²⁵¹ y la curaduría de Emiliano Valdés, se materializa en la capital de Guatemala. Frente al estatismo de la pieza precedente –*Desalojo*–, encontramos en ésta una subrayada dimensión representativa y una exigencia de participación y relación con el medio que acaba convirtiendo la elaboración en una efectiva herramienta de apropiación del espacio público. No es inusual, como se ha podido comprobar en otras realizaciones, que la intervención requiera la implicación activa de la audiencia para poder completarse, pero solo en esta los participantes son emplazados, explícita y previamente, para entrar a formar parte de su desarrollo.

La llamativa convocatoria, con fecha y hora prefijada, es publicitada por la galería anfitriona con suficiente antelación y a través de diferentes canales comunicativos,

*Proyecto Ultravioleta le invita a participar en la performance
“Cortejo” de Regina Galindo...*

²⁴⁹ Foto 100, p. 580. Disponible en <https://www.reginajosegalindo.com/tanatosterapia/>

²⁵⁰ Foto 99, p. 577. Disponible en <http://artperformance.over-blog.fr/article-cortejo-regina-jose-galindo-2013-125171103.html>

²⁵¹ Esta galería abre sus puertas en Guatemala capital en 2009, coincidiendo con el cambio de rumbo protagonizado, durante ese mismo año, por el paradigmático *Centro Cultural de España* en Ciudad de Guatemala. Desde un marcado compromiso social con el entorno, este espacio expositivo se autodefine como “*plataforma multifacética para la experimentación en el arte contemporáneo*”. En el año 2013, recibe el premio a la mejor galería internacional en la *Feria SWAB* de Barcelona. Puede ampliarse información en <http://uvuvuv.com/uv/about.html>, consultado en febrero de 2014.

Para participar deberá presentarse puntualmente con su automóvil en la funeraria Galindo (Avd. Centroamérica 17-12 zona I). Una fotografía numerada y firmada de la performance se dará como agradecimiento posterior a cada uno de los automóviles participantes.

Al finalizar la performance, que durará aproximadamente dos horas, Proyecto Ultravioleta abrirá las puertas de su espacio para invitar a los participantes del cortejo a una chela.”²⁵²

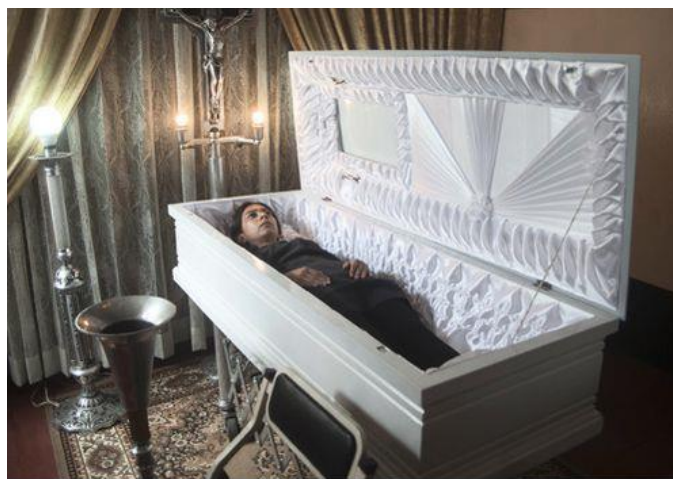


Figura 81. Foto 99. REGINA JOSÉ GALINDO. Cortejo. 2013. Fotografía Byron Mármol

Como anuncia el festivo reclamo, la parte más visible de la acción esta orquestada con la formulación de una travesía urbana. En el recorrido, que se verifica por las calles de la céntrica zona 1 de la ciudad, el público acompaña a la *performer*, desde el interior de sus automóviles, en una paródica versión del último viaje. Este itinerario, que compone el núcleo central del proyecto, se completa con otros dos episodios adicionales: un prólogo previo, desarrollado en la sala mortuoria de un tanatorio, y un

²⁵² Proyecto Ultravioleta, en <http://www.wherevent.com/detail/Proyectos-Ultravioleta-CORTEJO-de-Regina-Jose-Galindo#gXI0i3yWTBbdslsy.99>, consultado en febrero de 2014.

epílogo conclusivo en el que, como promete la citación, los asistentes son agasajados con una cerveza dentro del entorno galerístico.

El arco expandido que se dibuja en este planteamiento permite a la autora poner en juego elementos de muy distinta naturaleza y combinar espacios y tiempos diferenciados que, una vez más con la muerte en el papel principal, intentan abrir la percepción de los espectadores a nuevos significados. Resulta sorprendente, por inusual, el poso humorístico y lúdico con que Galindo enfrenta en esta obra el riesgo permanente que encierra vivir en Guatemala capital. Una ciudad que se ha acostumbrado a coexistir con la muerte, siempre cercana, siempre presente.

La constatación de esta cruenta realidad, que es glosada por la autora en muy diferentes claves a lo largo de su producción, adquiere en esta propuesta un indudable tono satírico que envuelve en un acerado humor negro la crítica contra la violencia cronificada que Regina José vierte en la proposición. En ella, la autora plantea su consideración reflexiva desde un primerísimo plano que transforma en autorreferencial el armazón representativo sobre el que se estructura la obra.

En una puesta en escena cargada de guiños, Regina José organiza su propio entierro al que son convidados, como cortejo, sus conciudadanos. Como rezan las invitaciones, en las que el nombre de la supuesta fallecida se destaca sobre un apacible mar de nubes, el sepelio es oficiado por *Funerales Galindo*, una empresa de pompas fúnebres ubicada en la misma área urbana que el centro expositivo. En una de sus capillas se dispone el velatorio.

Allí, en un espacio, reducido y con una artificiosa ornamentación, el cuerpo de la *performer* reposa dentro de un féretro colocado sobre una estructura abatible. Un crucifijo preside el ataúd y un conjunto de pesadas palmatorias, rematadas con pequeños globos eléctricos, escoltan su perímetro, en una estrecha y modesta habitación en la que, curiosamente, no se ha incluido público que asista al duelo y acompañe a la finada en el

velatorio. El peso de la acción se desplaza, así, por lo que a los espectadores se refiere, hacia la comitiva y su ulterior conclusión.

Encabezados por la furgoneta funeraria que transporta el cuerpo, la hilada de conductores acaba transmutando lo que formalmente no es sino una procesión mortuoria en una auténtica manifestación pública. Lo prolongado de su duración y la amplitud de su tránsito, a través del distrito central, incorporan a la escenificación un inevitable tinte político que la modulación satírica del montaje contribuye a agudizar. El acto con el que se cierra el trayecto, la confluencia colectiva de los participantes en un espacio creativo abiertamente posicionado, no hace sino ratificar el tono de protesta y denuncia implícito en la proposición. Algo que acentúa el colofón al favorecer que, en el ámbito de la sede promotora, la palabra compartida suceda a la acción

Desde otro punto de vista y dada la acusada personalización del proyecto, *Cortejo* parece encuadrarse en el reducido, pero significativo catálogo de construcciones de la autora que, por su acusada adscripción nominativa, se aproximan al género del retrato. *Boda Galindo-Herrera* es, sin duda, una de las piezas más claras de ese sumario, signado por un marcado acento de farsa y una notable ironía, pero, en *Cortejo*, por el propio carácter de la temática, la humorada adquiere tonalidades especialmente oscuras.

No es extraña a la práctica creativa latinoamericana la aproximación a lo necrológico desde el plano de la sátira. Y son múltiples los ejemplos en que la muerte, en un lenguaje desenfadado e irreverente, se integra con espontaneidad no solo en las elaboraciones de los artistas, sino también en los rituales populares y en las celebraciones colectivas. En esa tradición, que bebe de sus raíces prehispanas, y de la que los espléndidos grabados de José Guadalupe Posada (1852-1913) son quizá la muestra plástica más evidente, podría enhebrarse la presente obra. Una realización en la que Regina José se deja envolver por la muerte con una

naturalidad similar a la desplegada por Frida Kahlo en algunos de sus recurrentes autorretratos.

Con una temática muy próxima, pero sin el sedimento de sarcasmo que detectamos en *Cortejo*, **Tanasoterapia** (2006) se mueve también en la parcela del simulacro y la ambigüedad. De fecha mucho más temprana, esta *performance*, que se materializa en las instalaciones del *Centro Cultural de España* en Guatemala, inaugura una diversificada muestra colectiva de creadores guatemaltecos contemporáneos. En ella, como en la obra anterior, Galindo vuelve a ocupar el lugar de un cuerpo difunto, si bien faltan, en esta ocasión, el juego de referencialidades directas y la utilización de equívocas alusiones de la *performance* precedente.

Mucho más austera en su presentación y desarrollo, la acción recrea la sesión de maquillaje de un cadáver. Un cuidadoso proceso que lleva a cabo una de las profesionales de una empresa funeraria de la ciudad. Vestida con una túnica blanca y desde la más absoluta pasividad, la *performer* se presta al tratamiento de belleza facial que le aplican las expertas manos de esta trabajadora funeraria. La base cosmética para iluminar la piel, el carmín para dar color a los labios o el perfilador y la sombra de ojos para minimizar su apagada apariencia tratan de recomponer el aspecto exterior de un rostro femenino que, incluso en la muerte, precisa subrayar su sexualizada condición.

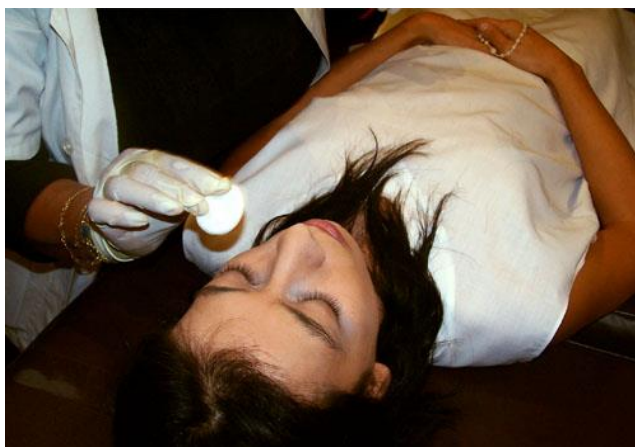


Figura 82. Foto 100. REGINA JOSÉ GALINDO. *Tanasoterapia*. 2006. Fotografía: Alfredo Ceibal

La acendrada pulcritud desde la que se conforma la obra excluye cualquier referencialidad inmediata, confiriendo a la propuesta un carácter potencialmente genérico. Pero no es difícil, dado el entorno en el que es implementada, establecer una sucesión de deducciones que se engarzan en la pieza como los eslabones en una cadena. La inseguridad y la violencia que atenazan la vida de la capital, con sus altas tasas de mortalidad y el desmesurado índice de feminicidios, se agazapan, sin duda, tras la metafórica imagen de serenidad compuesta por Galindo. Una realidad que filtra la existencia diaria de los habitantes del país y torna la muerte, aparentemente irrefrenable, en una cuestión no solo omnipresente, sino también cotidiana.

Pero para tratar de delinear, con una afinación más precisa, sus posibles sentidos es necesario dimensionar de manera adecuada el ámbito en el que se recorta la construcción. Presentada en su sesión de apertura, la *performance* se integra en una exhibición colectiva que, dentro de un proyecto más amplio, inaugura el *Centro de España* en Guatemala durante la primavera del año 2006. Tres años antes y en coordinación con otros centros culturales de la región, Rosina Cazali, directora de la sede guatemalteca, impulsa un ambicioso programa que, unificado con el provocativo epígrafe “Cielo Alrevés”, pretende estimular toda una serie de manifestaciones artísticas e intelectuales vinculadas a la temática de la migración.

El sugerente título elegido por Cazali trata de establecer una clara analogía con la conocida inversión cartográfica del continente sudamericano dibujada, en 1943, por el uruguayo Joaquín Torres García. Este gesto expresa claramente la voluntad de la organización de descentrar la problemática de sus marcos habituales. Revisar los márgenes internos del fenómeno, no por próximos menos dramáticos, queda así perfilado como el horizonte final de las colaboraciones, que se ven inducidas a reorientar el eje de análisis de sus aportaciones creativas hacia el propio territorio.

Desde estos presupuestos y retomando el juego de inversión implícito en la convocatoria, Regina José construye una demoledora *performance* que transmuta la movilidad, implícita en cualquier desplazamiento migratorio, en parálisis radical y la búsqueda de nuevas oportunidades para la vida, en desolación y muerte. Esta visión netamente desesperanzadora queda anticipada en una breve estrofa, incluida en la documentación de la obra, en donde la artista recoge y parafrasea la alocución que el comité organizador elige como guía curatorial,

*“Acostada
desde mi
tumba
el cielo se ve al revés”²⁵³*

Tan condensada en su contenido como los versos del poema, la acción planteada por la autora transmite una sensación extraña. Al focalizar la propuesta en el proceso de embellecimiento de un cadáver, Regina explota el contraste y la contradicción que se genera entre elementos opuestos y hace emerger desazonadoras preguntas para las que el espectador no carece de respuestas. La apacible máscara en la que acaba convertido el rostro de la *performer*, una joven mujer de rasgos indígenas, no alcanza a acallar el recuerdo de las vidas perdidas. Ni evita que aflore, junto a las muertes diarias vociferadas por la prensa, el eco de los ensordecidos desplazamientos humanos que, huyendo de la guerra o de la miseria, han llevado a la población del campo a la ciudad o a la frontera, pero también a la muerte.

Y aunque los registros oficiales se empeñan en intentar ocultar sus efectos, como la diligente maquilladora de la metáfora artística, la muerte, esa persistente compañera de la vida guatemalteca, anida en los cimientos estructurales de la nación. Se alimenta de la violencia inacabable que, sembrada durante la colonia con el ropaje del racismo y cosechada en la

²⁵³ Web de la artista, en <https://www.reginajosegalindo.com/en/tanatoterapia-2/>

modernidad bajo la forma de genocidio, perdura y se acrecienta en la democracia del nuevo milenio. Su presencia, imposible de enmascarar, subsiste bajo el andamiaje con el que se trata de remozar la reformulada fachada de la sociedad, porque, como afirma la propia autora, en su país “(...) *la muerte (...) no puede maquillarse, está siempre allí, presente*” (Scotini y Siviero, 2006:59). Ante esa realidad, en Guatemala, como parece decir la *performance*, no hay más que una migración posible: la que conduce desde la vida a la tumba.

Sobre el rastro de la luctuosa estela que jalona esa ruta de desplazamientos, confecciona Galindo, tres años después, una nueva intervención en la que las páginas más negras de los trasvases poblacionales vuelven a convertirse en el núcleo generador del proyecto. Con el literal título de *Móvil* (2010) y en el contexto de los actos de conmemoración del *Bicentenario de la Independencia* de México, la artista planifica una *performance* realizada expresamente para la exposición que, con esa misma denominación, organiza el *Museo Universitario Arte Contemporáneo* (MUAC-UNAM) de la capital. El evento, sobrepasando los usos convencionales, se atreve a introducir una vía alternativa de reflexión dentro del programa celebratorio de los fastos nacionales.

En ese marco, el foco de prospección de la *performer* guatemalteca queda fijado en las desequilibradas relaciones que vinculan a México con su vecino del sur. La realización centra su perspectiva en el presente, pero en ella precipita una compleja relación bilateral de largo recorrido. La historia fronteriza de estos dos países se revela conflictiva desde su mismo arranque, cuando la elite criolla de la entonces provincia de Guatemala decide, en 1822, ser absorbida por el imperio mejicano, a pesar de que, tan solo un año antes, los países centroamericanos habían firmado su independencia de España (Cazali, 2010: 28). El episodio tiene otras réplicas posteriores, en clave similar, como la cesión de la franja de Soconusco, actual estado de Chiapas, al vecino del norte en busca de sustanciosas ventajas comerciales.

Esta deriva histórica, contradictoria y plagada de situaciones similares de doble vía, desemboca en la contemporaneidad en una profunda crisis compartida. Subsisten en ella, sin embargo, intensos desequilibrios regionales que descompensan la balanza de interrelaciones humanas de los dos países. Cronológicamente, los vínculos entre ambos escenarios geográficos se tornan especialmente aristados a partir del inicio de los enfrentamientos bélicos en Guatemala y la posterior intervención represiva de los años ochenta. En este periodo se genera un caudaloso flujo migratorio que, aunque dirigido hacia los Estados Unidos, atraviesa el interpuesto territorio limítrofe.

El abultado trasiego poblacional, canalizado al margen de los cauces legales y compuesto fundamentalmente por ciudadanos indígenas, se acaba convirtiendo en una fuente permanente de tensión entre los respectivos gobiernos y en el origen de innumerables fricciones con los habitantes de las zonas afectadas. En este complicado caldo de cultivo, termina por germinar un intenso sentimiento de rechazo, tintado de racismo, inevitablemente direccionado hacia los protagonistas del forzado éxodo. Del lado guatemalteco, el fenómeno, que no deja de crecer con el fin de la guerra y el inicio del nuevo siglo, arroja un dramático saldo plagado de muertos.

Y es en el punto confluencia de estos componentes, con la muerte en el centro de la escena, donde la artista guatemalteca plantea el nudo central de su propuesta. La intervención, de rasgos peculiares, hace uso de un lenguaje híbrido que la propia autora, en alguna de las entrevistas concedidas, llega a calificar como *performance*-escultura. Sin duda, descubrimos el rastro de la consistencia escultórica en el carro mortuario del servicio forense que nuclea la proposición, un féretro metálico, anclado en una estructura móvil, en donde la *performer* permanece encerrada durante todo el desarrollo de la acción. El objeto, de procedencia industrial, pero con una poderosa carga simbólica, se convierte, posteriormente, en la pieza central de la exhibición que el MUAC-UNAM dedica al conjunto de su producción.



Figura 83. Foto 101. REGINA JOSÉ GALINDO. Móvil. 2010. Vídeo: Marco Casado

Desde la urgencia del presente, pero recogiendo todo el sedimento que el paso del tiempo ha ido depositando en la historia colectiva de los pueblos, Regina José plantea una acción en la que el público se ve impelido a adoptar una posición radicalmente activa. La caja para transporte de cadáveres, la misma en la que son devueltos los cuerpos de los guatemaltecos fallecidos en territorio mejicano, es depositada en una de las salas vacías del museo. Simultáneamente al casi centenar de personas congregadas se les comunica una única instrucción: “*Muévanla*”. Con ello, se deja absolutamente en manos de los participantes el derecho a decidir hasta dónde quieren llegar.

A partir de ahí y tras las primeras dudas, los reparos iniciales de los asistentes ceden ante una apropiación progresivamente desinhibida del ataúd. Los participantes se encaraman sobre él y lo empujan con fuerza. Las distancias van creciendo y el artefacto, después de recorrer toda la sala, es conducido fuera del museo, como si se tratara de un improvisado juguete. No todo el público muestra la misma actitud y hay quien mantiene una respetuosa y expectante distancia, pero, de forma general, el comportamiento lúdico y despreocupado domina la implicación de los allí congregados. El extraño vaivén al que se ve sometido el contenedor de acero se prolonga durante casi cuarenta minutos.

Finalmente, un reducido grupo de personas toma la iniciativa y, con gestos protectores, decide reconducir el batucado féretro hasta el interior del espacio expositivo. Allí, apostados en sus extremos, a modo de guardia fúnebre, lo escoltan hasta que es retirado por dos empleados de la organización. Como en otras obras de la autora, *Móvil* no busca tanto producir emociones a las que adicionar dosis de razón a partir de los contenidos sugeridos, sino suscitar emociones ligadas a la comprensión radical de algún aspecto de la realidad. Y en esta obra, el desplazamiento continuo de personas entre México y Guatemala, con el idealizado norte como meta, constituye el eje de esa vía de inteligibilidad.

Entre los dos estados, a pesar de que comparten escenarios de violencia semejantes, se ha ido tejiendo, una tupida red de insensibilidad que ignora las injustas condiciones en que se producen las migraciones. En esa ruta hacia el norte que deja el camino sembrado de muertos, los guatemaltecos ocupan un lugar diferencial, tal como explica la artista:

Guatemala siempre es el eslabón más pequeño de la cadena de norte-sur (...) Del norte hacia el sur, del sur hacia el norte se mueven droga, vida, sueños, obviamente Guatemala es el puente. México tiene una relación conflictiva con Estados Unidos, pero está arriba del esquema y va a repetir con los que están abajo de la jerarquía lo que le están haciendo a él (Sierra, 2010).

Los altos niveles de hostilidad que la sociedad mejicana ha incorporado a su cotidianeidad son los reescenificados por la *performance* que interpela a los espectadores del país vecino y se convierte en un efectivo catalizador sobre cómo establecen, desde México, su relación con la muerte del “otro”.

También fuera de la Guatemala y con un patrón similar en cuanto al lugar de la *performer*, que igualmente permanece alojada en el interior de

un ataúd sellado, *Negociación en turno* (2013)²⁵⁴ se perfila como una de esas intervenciones en que los elementos de la planificación y el peso del entorno aciertan a generar una atmósfera sobrecogedora. La propuesta se integra en la edición número 43 del *Salón (Inter)Nacional de Artistas* celebrada, a finales del año 2013, en la colombiana ciudad de Medellín. Una cita con el arte contemporáneo imprescindible en la región por su permanente compromiso y larga tradición.

En ese *Encuentro*, formando parte de una amplísima convocatoria de más de un centenar de invitados, Galindo tiene una doble participación: la *performance Negociación en turno*, elaborada específicamente para el evento, y el registro videográfico de un trabajo anterior. Curiosamente la obra seleccionada para ser exhibida es *Móvil*, pieza que se mantiene durante casi un año en la exposición que el MUAC-UNAM (2010/2011) dedica a la artista y con la que esta realización guarda no pocas afinidades constructivas.

En ambas, como ocurre en el resto de los proyectos realizados fuera de su país natal, Galindo establece un puente de conexión que le permite hablar de un contexto ajeno partiendo de su propio medio. Una premisa de fácil réplica en el caso colombiano que comparte con el país centroamericano problemáticas similares y un mismo lenguaje de violencia exacerbada, como ella misma explica:

Trabajé pensando en la cantidad de similitudes que existen entre Guatemala y Colombia y quise llegar a una conclusión visual que pudiera ser comprendida y experimentada por los colombianos, que estuviera construida con elementos de mi propio contexto, pero que no se limitara a él; que lograra generar diálogo y que funcionara como un puente (Roldán-Alzate, 2013:158).

²⁵⁴ Foto 102, p. 589. Disponible en <https://www.reginajosegalindo.com/en/negociacion-en-turno-2/>

A diferencia de *Móvil*, que hace bascular su referencialidad sobre cuestiones de índole fundamentalmente socioeconómica, *Negociación en turno* acentúa los vectores políticos de la narrativa e incursiona en los coetáneos intentos de resolución de un conflicto armado de profundas raíces (Fisas, 2010).²⁵⁵Cinco décadas de guerra civil ininterrumpida, con más de 200.000 muertos y casi seis millones de desplazados, bosquejan una panorámica que recuerda inevitablemente el conflicto guatemalteco. A ello, hay que añadir la acusada agudización de la violencia en los años ochenta del siglo XX, con el surgimiento de grupos paramilitares, y la apertura, a partir de los noventa, de una ronda de conversaciones entre los distintos contendientes, infructuosa, pero ininterrumpida.

Finalmente, después de tres procesos de paz fracasados, en octubre del año 2012 se abre un nuevo capítulo negociador con alentadoras perspectivas. Juan Manuel Santos, presidente del país e impulsor de los contactos con las *Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia* (FARC), fija noviembre de 2013 como fecha límite para el logro de acuerdos concretos. Es el mismo año en que la guerrilla cancela el alto el fuego unilateral vigente y cuando se produce en el país una multitudinaria manifestación ciudadana reclamando el final de la contienda. Pese a las dificultades, dentro de los márgenes cronológicos estipulados, se alcanza un entendimiento en el punto primordial de la discusión: el endémico problema de la tierra.

A este primer acuerdo sobre desarrollo rural, que anuncia la creación de territorios campesinos autogestionados, se suma finalmente

²⁵⁵ Sobre las circunstancias y efectos del conflicto colombiano resulta clarificador el Informe del *Grupo de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación*, coordinado por Gonzalo Sánchez: GMH, *¡BASTA YA! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*, Bogotá, Imprenta Nacional, 2013. En, <https://www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/informeGeneral/>, consultado en septiembre de 2015. De la precariedad y dificultades del proceso de paz colombiano, desde un punto de vista creativo, nos habla la intervención *Sumando Ausencias* (2016), de la artista colombiana Doris Salcedo. En ella, despliega una gigantesca tela blanca en la *Plaza Simón Bolívar* de Bogotá, donde se escriben con ceniza nombres de víctimas del conflicto. La acción es su respuesta al fracaso del referendun del 2 de octubre de 2016 que pretendía avalar el *Acuerdo de Paz* alcanzado entre el gobierno y *las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia* (FARC).

una segunda plataforma de confluencia. De esta forma, en la compleja cuestión de la participación política, segundo tema de la agenda de prioridades, también se consigue llegar a un entendimiento. Sobre el enmarañado tapiz negociador, en el lapso que media entre la firma de ambos Protocolos, presenta Regina José su obra. La impactante escenificación tiene lugar en el exterior de la *Casa del Encuentro*, ubicación reservada para la presentación de aquellas realizaciones con un contenido de denuncia política o social más explícita.

El proyecto, una *performance* pensada expresamente para la vía pública, requiere la participación de un nutrido grupo de colaboradores. Los voluntarios, mujeres y hombres jóvenes dispuestos en dos hileras, se desplazan lentamente mientras esperan su turno para cargar una pesada caja funeraria.



Figura 84. Foto 102. REGINA JOSÉ GALINDO. Negociación en turno. 2013. Fotografía: Víctor Robledo

De forma acompasada, al ritmo marcado desde el interior del cajón por la propia artista, las parejas de cargueros van cediendo a los compañeros que les preceden el pesado bulto, de modo que la fila humana avanza de forma pausada, pero contundente. “*Todo ciudadano debería ser*

completamente consciente de los procesos políticos (...) es una responsabilidad que debería ser cargada o asumida igualmente por todos" (Oquendo, 2013), afirma la *performer*, traduciendo de forma directa la consistencia metafórica de la proposición.

El cuerpo de la artista adquiere en esta construcción una condición icónica, como ella misma deja patente: "*Una fila de individuos espera turno para cargar la idea de la muerte*"(Manganaro,2014),²⁵⁶ y una configuración similar a la que nos ofrecía *Cortejo*: "*En 'Cortejo', el público seguía un coche fúnebre y, por lo tanto, seguía la ida de la muerte. Los participantes no me veían físicamente, pero sabían que estaba allí. El público se convirtió en la sombra de la muerte (...)*" (Manganaro, 2014). En ambas realizaciones, la autora subraya la entidad física de la realización que su propio cuerpo condensa, pero el componente satírico de aquella primitiva producción es sustituido en esta por una severa sobriedad. Lejos de componer una mera sombra de la muerte, en Medellín la cinta humana que la acompaña se compacta en torno suyo asumiendo conscientemente el peso de su legado.

Conoce bien la autora guatemalteca los desgarros que provoca en el tejido social la persistencia de un conflicto prolongado y la instalación de la violencia en la vida cotidiana. Pero sabe también de las implicaciones derivadas de una paz no suficientemente participada y de las graves consecuencias que conlleva anteponer la urgencia y los intereses externos a las garantías necesarias para el conjunto de la población. Con esas claves, la acción construye una poderosa alegoría sobre el proceso de desarme colombiano, pero, como ella misma apunta, subyace también en la obra el inconcluso trayecto hacia la paz sufrido por Guatemala, "*El performance es sobre dos países que han sufrido grandes conflictos sociales (...) y abre el debate de las negociaciones. (...) los ciudadanos deberían participar activamente para llegar a acuerdos sustanciales y no solo de papel*" (Oquendo,2013).

²⁵⁶ Web de la artista, en <http://www.reginajosegalindo.com/negociacion-en-turno/>

Todos los componentes que integran la planificación: el luto de los participantes, su intenso silencio, la severidad de sus gestos o la estremecedora sobriedad que pauta el recorrido se aúnan coherentemente en esa apelación colectiva. Regina José expresa así la irrevocable responsabilidad de una sociedad con su propia historia, de la que nadie puede quedar excluido, "(...) *Esperan en silencio y cuando les llega el turno cargan responsablemente, sabiendo que si doblan las rodillas la carga será más pesada para los otros*".²⁵⁷Y a través de la, aparentemente macabra, acción de procesionar un féretro habitado por un cuerpo vivo, se subraya la irrenunciable dimensión colectiva de todo proceso de pacificación. Un camino de reconstrucción que, como simboliza la *performance*, ha de propiciar que, de la muerte, pueda emerger la vida.

En este trenzado de afinidades que la artista teje entre su entorno y otros territorios del área latinoamericana, resulta llamativa la disparidad de respuestas que sus elaboraciones son capaces de suscitar. Países como México y Colombia comparten con Guatemala no solo un pasado poblado de dolorosos lastres, sino también problemáticas sociales y niveles de violencia en gran medida equiparables. Pero estas circunstancias no evitan que, en dos obras como *Móvil* y *Negociación en Turno*, sin duda desiguales, pero articuladas en torno a un mismo gozne, la recepción difiera de forma radical. En ambas, la vida y la muerte se superponen en un metafórico ataúd que encierra el cuerpo de la *performer*, pero la reacción del público dista mucho de ser la misma.

La propia autora se hace eco en alguna entrevista de esa pronunciada disparidad. "*Jamás sentí temor de que dejaran caer la caja*" (Oquendo, 2013), comenta respecto a su intervención en Medellín. Una percepción opuesta a la que expresa sobre la acogida provocada por *Móvil* en México: "*Podían mover el carro mortuario de la manera que quisieran y lo hicieron de forma juguetona e irresponsable. Un reflejo de cómo la sociedad mexicana reacciona o trata a la guatemalteca*" (Oquendo, 2013).

²⁵⁷ Web de la artista, <http://www.reginajosegalindo.com/negociacion-en-turno/>

Es cierto que la escenificación de Medellín responde a unas pautas de realización más cerradas en lo que a los participantes se refiere, pero no se pueden obviar las circunstancias coyunturales en las que se inscribe *Móvil*.

La acción, datada en noviembre de 2010, está muy próxima en el tiempo al descubrimiento de una de las mayores masacres de emigrantes descubiertas hasta ese momento.²⁵⁸ A este hecho, habría que añadir la más que probable familiaridad del público con el carrito mortuario de la *performance*, un objeto que la autora replica con exactitud. Su imagen era muy común en la repatriación de los cadáveres de centroamericanos que perdían la vida en la frontera. En cualquier caso, en ambas construcciones, Regina José, consciente de la capacidad del arte para incidir en el campo del imaginario, utiliza las herramientas de su creatividad para generar un contexto de diálogo con la realidad que enfrenta al espectador con su potencial replanteamiento.

De ese mismo punto de partida, surge *Tumba* (2009),²⁵⁹ la obra con la que Regina Galindo participa en “PerforMar”, el *Encuentro de Arte de Acción* que, en el año 2009 y con el mar como pretexto y referente, organiza el *Centro Cultural de España*, conjuntamente con el colectivo *Arte-Estudio*, en la República Dominicana. En este espacio de convergencia, junto a nombres tan prestigiados como Edtih Medina (1979), Aidana Rico (1976) o Saruyi Guzmán (1976), entre otros, Regina Jose retorna a la isla caribeña en la que, durante los años 2005 y 2006, había decidido fijar su residencia. Y, respondiendo a los requerimientos explicitados en la convocatoria del evento, planifica una *performance* en la que el mar es la pieza clave.

²⁵⁸ En México, el hallazgo de fosas clandestinas de migrantes no es un hecho excepcional, pero el 22 de agosto de 2010 se encuentra, en San Fernando de Tamaulipas, una de las mayores masacres registradas. Las víctimas, 72 emigrantes en tránsito hacia Estados Unidos, eran mayoritariamente guatemaltecos. Los hechos, recogidos ampliamente por la prensa de Guatemala, pasaron a engrosar el archivo de expedientes irresueltos del estado mejicano.

²⁵⁹ Foto 103, p. 594. Disponible en <https://www.reginajosegalindo.com/en/tumba-2/>

Convertido en metáfora, utilizado como escenario o integrado en el propio lenguaje, el océano, que los organizadores tildan de vínculo y frontera, se erige en el polisémico motivo que activa las diferentes propuestas presentadas. Una polisemia que en la obra de la *performer* guatemalteca queda restringida, de forma taxativa, a un único dominio semántico: aquel que preside el omnipresente sustantivo muerte. En esta cita, sin embargo, la pieza prescinde del componente físico capaz de dar concreción humana a la abstracción del término. No encontramos en ella, por tanto, la implicación corporal habitual en las obras de esta artista que, en esta ocasión, decide situarse fuera de foco.

Su ausencia no merma, sin embargo, la impactante intensidad de la intervención, en la que unos simulados bultos humanos prestan ficcional corporeidad a los cuerpos de los fallecidos que, sin un apelativo estrictamente delimitado, protagonizan la construcción. En el esquema establecido por la organización, la propuesta se inserta en las denominadas acciones en vivo. Quedan incluidas en esa categoría las piezas programadas para desarrollarse en distintos puntos del litoral isleño. Pese a esta circunstancia, *Tumba* rebasa los prefijados límites de la costa y se ejecuta en mar abierto.

Allí, siguiendo la tendencia iniciada al filo de la nueva década, Regina José delega en otros la realización material de la obra, en esta oportunidad un grupo de tres hombres embarcados en un pequeño bote. Anclados en alta mar, en un punto visible desde la orilla, los marineros contratados por la artista proceden a deshacerse de una partida de siete voluminosos sacos que, con gran esfuerzo, precipitan por la borda de la lancha. Los pesados paquetes, rellenos de arena de mar y arrojados al océano, tienen, como la propia autora precisa, “(...) *el peso y características similares a las de un cuerpo humano*” y son arrojados “(...) *con la intención de desaparecerlos*”.²⁶⁰ Una breve, pero precisa descripción que no hace sino apuntalar los referentes que sugieren el explícito título de

²⁶⁰ Web de la artista, en <http://www.reginajosegalindo.com/tumba/>.

la propuesta y la contemplación de la grabación videográfica que la documenta.



Figura 85. Foto 103. REGINA JOSÉ GALINDO. Tumba. 2009. fotografía: Oscar Oviedo y David Pérez

Como evidencia la filmación, la propuesta de Galindo reinterpreta el planteamiento del Encuentro, que invita a los participantes a explorar la relevancia del mar en la historia del territorio y su múltiple incidencia en la realidad más próxima. Sin rebatir la incuestionable trascendencia del componente marino en un entorno de límites insulares, la artista guatemalteca opta, sin embargo, por acercarse a su dimensión más oscura y aristada. Con ese fin, hace presentes, a través de la imagen generada en su realización, a aquellos de los que no se quiere que quede ningún rastro. Las aguas oceánicas se perfilan, así, como un campo de enterramiento clandestino donde acaban los despojos de quienes, además de la vida, han sido condenados a perder también el recuerdo de su existencia.

Las redes de tráfico ilegal que movilizan narcóticos y seres humanos a través del Caribe, dejando en sus aguas un incalculable reguero de vidas, afloran en la escenificación dispuesta por la artista. Pero también, las rutas de trata de esclavos sin las que no es entendible el decurso histórico del área y que, siglos atrás, sembraron el océano de cadáveres. Como en algunas de sus obras anteriores, en las que

igualmente conjugaba en clave de metonímica metáfora la presencia y la ausencia corporal, en esta elaboración la autora confiere visibilidad a aquellas víctimas cuyas muertes no aparecen registradas en los cómputos oficiales.

Escamoteados de los recuentos estadísticos, *desaparecidos* en la inescrutable fosa común que conforma la inmensidad del mar, esos hombres y mujeres de nombre olvidado son descartados, de forma limpia y segura, por los circuitos delictivos que prosperan en la trastienda del capitalismo global. Sus tragedias alimentan sin cesar los titulares informativos que espectacularizan los dramas humanos, diluyendo la identidad de sus protagonistas y omitiendo las razones que explican las causas de su tragedia. Frente a esa realidad, la parca y silente propuesta de la Galindo, rescata la memoria de esos cuerpos anónimos, subrayando su ausencia, y cediendo al espectador el turno de preguntas sobre lo ocurrido.

6. En los laberintos de la realidad: un espacio para lo social

Afirmar que en la producción creativa de Regina José Galindo el contexto, en un sentido amplio, es parte constitutiva de su práctica artística resulta, por obvio, redundante. Pero esta consustancial imbricación con el medio, que aflora incontenible en todas sus obras, adquiere en algunas de ellas un matiz diferencial que permite desglosarlas del conjunto atendiendo a las peculiaridades de la temática abordada. En estas realizaciones, el componente sociológico domina, por encima de otros vectores explicativos, la consistencia argumental de las propuestas. Su centralidad permite afirmar, parafraseando uno de los ejes analíticos de la *X Bienal de Cuenca* (Ecuador, 2009), que este grupo de acciones se ubica en la intersección de esas líneas de tensión con que se estructuran los laberintos de la realidad.

Todas las elaboraciones incluidas en este espacio de análisis dirigen su foco de prospección hacia el medio social, del que se replantean el presente y su profunda crisis. En ellas, la artista gradúa los enfoques, desde lo local a lo global, y modifica, en diferentes registros, los niveles de aproximación y profundidad de campo. Algunas de estas construcciones nos acercan a los colectivos más intensamente penalizados por la precariedad económica, aquellos habitualmente relegados a los márgenes, mientras otras nos confrontan con las zonas de sombra que propician estas circunstancias, un espléndido semillero en el que germinan economías paralelas y actividades delictivas regidas exclusivamente por los principios de la fuerza y la violencia.

Estas realidades múltiples, habitadas en medio de un universo nacional e internacional complejo, perfilan un territorio singularmente fértil para la exploración artística. Un espacio cuyos dilatados contornos la autora aquilata a través de la concreción e inmediatez con que conecta su producción con la vida, que siempre aborda en un auténtico cuerpo a cuerpo discursivo. Los grupos poblacionales más vulnerables, los que sufren directamente las consecuencias de las injustas y desiguales condiciones socioeconómicas derivadas de la globalización, constituyen en estas elaboraciones su principal centro de atención.

Y en ese ámbito, Regina José revisa las nuevas y refinadas formas de sojuzgamiento y contención social, al mismo tiempo que evidencia los prejuicios que las rigen y muestra los límites a los que puede llegar a conducir la pobreza. Pero también recoge la capacidad de los individuos para construir sus propias respuestas ante la adversidad y sabe reflejar las estrategias con que, de forma recurrente e ingeniosa, en un auténtico ejercicio de resiliencia, los seres humanos suplen necesidades e incertidumbres y se enfrentan a la inseguridad y a la opresión pertrechados con la única arma de su apego a la existencia.

En esa clave, se ubica uno de los primeros proyectos que es posible incluir en este apartado y en el que la problemática de los desplazamientos

poblaciones vuelve a constituir el núcleo alrededor del cual se conforma la proposición. **Curso de supervivencia para hombres y mujeres que viajarán de manera ilegal a los Estados Unidos** (2007)²⁶¹ se convierte, así, en la primera realización que arrastra al plano de la escena creativa la conflictiva temática de “la frontera”. La obra se revela, sin duda, como uno de los proyectos más originales de Galindo que, en Ciudad de Guatemala y durante la última quincena del año, organiza un módulo intensivo de aprendizaje básico para emigrantes ilegales.



Figura 86. Fotos 104 y 105. REGINA JOSÉ GALINDO. Curso de supervivencia para hombres y mujeres que viajaran de manera ilegal a los Estados Unidos. 2007. Fotografía: Marlon García

El programa de entrenamiento, dirigido a un grupo de personas decididas a cruzar la demarcación fronteriza hacia el norte del continente, se formula con el único objetivo de reducir al máximo el riesgo de perder la vida de cada uno de sus participantes. Sobrevivir en condiciones de peligro y extrema dureza es la premisa que gobierna el intenso periodo de dos semanas de instrucción que armazona la pieza. No es infrecuente que las producciones de la artista evidencien la labilidad de los límites que deslindan

²⁶¹ Fotos 104, 105 y 106, pp. 597 y 602. Disponibles en <https://www.reginajosegalindo.com/en/curso-de-supervivencia-para-hombres-y-mujeres-que-viajaran-de-manera-ilegal-a-los-estados-unidos-2/>

el arte de la vida, pero en esta obra, prescindiendo de todo tipo de mediaciones, la elaboración se desplaza conscientemente hasta el ámbito de la más estricta realidad.

Por sus características y ámbito de acción, *Curso de supervivencia...* muestra una cierta filiación con la ruta creativa que comúnmente se ha definido como “arte comunitario”. Este concepto clasificatorio, que comienza a utilizarse en la última parte del siglo XX, se aplica generalmente a aquellas prácticas que manifiestan una pronunciada hibridación entre los lenguajes artísticos y los procesos sociales (Lippard, 2001). En este tipo de elaboraciones, la separación entre creación estética e intervención social, contradiciendo los parámetros estrictos del arte convencional, se difuminan hasta prácticamente disolverse. Con destacada vigencia en el mundo anglosajón, su objetivo es conformar realizaciones que, con la coparticipación de los grupos afectados, regeneren o fortalezcan un determinado colectivo o comunidad.

Dentro del arco latinoamericano, el proyecto de Galindo, que participa de los presupuestos reseñados, enlaza, de forma más específica, con una red de proposiciones en donde la problemática de la frontera emerge de forma poderosa como uno de los ejes de reflexión recurrentemente visitados por artistas de distinta procedencia. Desde diferentes poéticas, figuras como Ursula Biemann (1955), Alfredo Jaar (1985), Javier Téllez (1969) o M^a Adela Díaz (1973), entre otras, han contribuido a incorporar al ámbito del arte el importante debate sobre las graves problemáticas generadas por las marcas fronterizas que, de forma artificial, dividen pueblos y aislan territorios. Un campo de elaboración creativa que simultáneamente cumple la función de “desmarginalizar la ‘estética de la frontera’ como categoría dentro del discurso artístico” (Tumlir, 2005:248).

Aunque manifiesta un acusado giro en la perspectiva de enfoque, *Curso de supervivencia...* se sitúa en la misma brecha de conflicto que posteriormente aborda una obra como *Móvil*. La diferencia de coyuntura - esta última obra coincide con un periodo de crisis diplomática entre México y

Guatemala- y, por supuesto, de planteamiento explican las notables diferencias, de argumento y factura, entre los dos proyectos. Pero subyace en ambos el mismo posicionamiento crítico y la misma rebeldía y compromiso frente a una realidad que se estima injusta y arbitraria. Una actitud que brota tanto de la reflexión como de las vivencias personales de la autora. Como ella bien sabe, los límites divisorios no son un concepto abstracto, sino una barrera efectiva y tangible que concretiza los límites del denominado “Tercer Mundo”.²⁶²

El diseño de esta *performance* es bastante singular. La artista planifica y dirige la acción, pero sus protagonistas son un grupo de hombres y mujeres guatemaltecas dispuestas a iniciar un desplazamiento migratorio. Todos comparten el propósito de alcanzar la prosperidad del norte partiendo de su país natal. Se hallan, por tanto, insertos en ese complejo entramado de desigualdades que explican la naturaleza y condiciones de las corrientes migratorias de la región. Estos flujos, que centran la atención de la autora, discurren entre ambos extremos del continente y se inscriben en las descompensadas rutas de intercambio internacional que atraviesan productos de muy diversa índole expresando las acusadas polaridades del mundo globalizado.

En ese trayecto de doble dirección, las redes opacas de tráfico de drogas se desplazan hacia Estados Unidos, mientras las armas se dirigen al sur. El mismo desequilibrio traza la direccionalidad del tránsito de seres humanos. Mientras los vivos orientan su brújula hacia los opulentos países del

²⁶² Estos límites y la hipocresía con que frecuentemente se enmascaran provocan una respuesta creativa en *Falso León*, la paródica escultura con la que participa en la *Bienal de Venecia* del año 2011. Pero con anterioridad, como refiere en distintas entrevistas, se ve obligada a rechazar una ventajosa residencia de un año, brindada por la *Künstlerhaus Bethanien* de Berlín, para la que no obtiene la imprescindible visa. *Curso de supervivencia*, *America's Family Prison* y *Let's Rodeo* son obras que realiza inmediatamente después de serle denegada esta petición de estancia temporal en el país germano. Como ella explica “(...) Mas de una vez intente irme, no para siempre, solo para crecer y ampliar mis horizontes. No fue posible. Nunca he tenido una visa para vivir en un país del Primer Mundo. Puedes ir y venir cuando quieras, puedes mostrarle al mundo lo que haces, pero no puedes tratar de cambiar las reglas (...)”, declaraciones recogidas por Silvano Manganaro, “Una Regina senza visto d'ingresso”, *Il Giornale dell' Arte*, nº 340, Milán, marzo de 2014.

norte, al sur, como muestra Regina Galindo en *Móvil*, solo regresan los cuerpos de quienes se arriesgan a buscar mejores posibilidades de existencia y pierden la vida en el intento. En cualquier caso, solo contemplando los dos bornes de este universo transaccional, es posible dimensionar la trascendencia y repercusiones del fenómeno, dado que los registros oficiales apenas se corresponden con el gran volumen humano y económico movilizad.

Del lado de los países emisores, la sangría poblacional refleja la incapacidad de las políticas públicas para incluir en sus proyectos nacionales al conjunto de la población. Es la prueba de la impotencia de estas instancias para modificar los modelos de desarrollo regional, que continúan favoreciendo la concentración sin asegurar la distribución de las riquezas. Pero este diagnóstico, útil para todo el entorno centroamericano, presenta en la migración guatemalteca ciertas características diferenciales que la singularizan, convirtiendo la problemática en particularmente resistente. De entrada, es preciso señalar la composición mayoritariamente indígena de los desplazados (Palma, 2010). Se trata en general de grupos primordialmente jóvenes y con niveles de escolaridad mínimos, lo que eleva su grado de vulnerabilidad y las dificultades para manejar los riesgos que, inevitablemente, conllevan estos procesos.

El grueso de los desplazamientos, a pesar de los cambios sufridos en los patrones de movilidad en la historia más reciente, se dirige masivamente hacia los Estados Unidos. Y entre las razones que explican el abultado éxodo que se produce a lo largo del siglo XX hay que considerar, tanto las consecuencias de los conflictos políticos y sociales vividos por el país durante más de treinta y seis años como las asimetrías económicas, sociales y culturales existentes entre los diversos sectores de población. A estos factores generales se hace preciso agregar otros vectores que, amplificando los márgenes prospectivos, aportan nuevas claves para entender la especificidad guatemalteca.

Como sostienen los estudios sobre la materia, en Guatemala las poblaciones migrantes empobrecidas se hallan inscritas en lo que define como “comunidades en movimiento permanente” (Camus, 2008). Un concepto que permite comprender los voluminosos trasvases humanos desde una perspectiva que dilata la profundidad temporal de la prospección. En estos análisis, que incorporan el relieve de la diacronía, los recientes flujos poblacionales son vistos como producto de una estrategia de supervivencia con hondas raíces históricas. Una respuesta colectiva a las condiciones del medio, en donde no se pueden obviar, dentro del territorio nacional, los seculares flujos humanos asociados al trabajo agrícola temporal que exige la producción agroexportadora de caña, café o algodón.

Son estas peculiares condiciones sociohistóricas las que convierten la movilidad en una pauta de comportamiento socialmente integrada. En este sentido, las dinámicas migratorias, entendidas como respuesta comunitaria a situaciones de pobrezas y limitaciones continuadas, se revelan como alternativas consolidadas ante contextos de adversidad. No son, por tanto, comportamientos excepcionales, sino que, por su persistencia y sistematicidad, constituyen auténticas “culturas de resistencia social” de largo recorrido.²⁶³ Esta acumulativa estratificación circunstancial de la casuística torna especialmente compleja la problemática y ayuda a comprender algunas de sus manifestaciones y consecuencias, de otro modo difícilmente explicables.

De ese complejo contexto comprensivo, parte *Curso de Supervivencia...*, una obra que asume la problemática de la migración

²⁶³ Como argumentan autoras como Manuela Camus, las condiciones sociohistóricas en las que secularmente se ha desarrollado la vida de la población indígena en Guatemala han provocado el surgimiento de comportamientos comunitarios que enfrentan la pobreza y las limitaciones con fórmulas de supervivencia que, por su sistematicidad y persistencia temporal, adquieren rasgos culturalmente integrados. “Los movimientos actuales de su población pueden ser entendidos como producto del impulso de una estrategia histórica. (...) En este sentido, la migración también ha consolidado la generación de una cultura de alternativas de supervivencia en contextos de adversidad, fundamento de lo que se conoce como una cultura de resistencia social” PALMA, Silvia, “El impacto sociocultural de las migraciones guatemaltecas a EEUU: una primera aproximación”, en VVAA *Migraciones: Mirando al Sur*, México, AECID, 2010, p. 75.

como una realidad consolidada e incorpora a su articulación una perspectiva despenalizadora y un fondo discursivo de reforzamiento identitario de sus protagonistas. Con ese punto de partida, el proyecto requiere, para ponerse en marcha, la participación de dos colaboradores que son contratados por la autora. El primero de ellos, un *coyote*²⁶⁴, se encarga de reunir un conjunto de diez personas con intención de viajar de forma ilegal a los Estados Unidos. El segundo, un especialista en deportes extremos, es el responsable de garantizar el entrenamiento de los participantes para llevar adelante la empresa.



Figura 87. Foto 106. REGINA JOSÉ GALINDO. Curso de supervivencia para hombres y mujeres que viajaran de manera ilegal a los Estados Unidos. 2007. Fotografía: Marlon García

Conformar el grupo, preparar a los componentes de la partida y trazar la ruta a seguir en el traslado se constituyen, por lo tanto, en los objetivos en torno a los cuales se ensambla la proposición. A cargo del guía queda la búsqueda de mapas y el diseño del itinerario, mientras que el instructor se ocupa de optimizar las condiciones físicas de cada uno de sus integrantes. Durante las dos semanas que dura la operación, los miembros

²⁶⁴ Coyote es la denominación usualmente empleada para identificar a quienes en el mundo latinoamericano participan lucrativamente del tránsito ilegal de seres humanos entre los distintos países.

del grupo adquieren los recursos imprescindibles para lograr sobrevivir a los múltiples imprevistos que comporta la travesía. Encender fuego con un pedernal, orientarse por la luz del sol y las estrellas, construir refugios en el desierto, cruzar ríos o protegerse de las mordeduras de serpientes y alacranes son algunas de las habilidades básicas que incorporan en el adiestramiento.

Pero en el decurso de la acción, los emigrantes adquieren sobre todo conciencia sobre el lugar que ocupan en el esquema general de desequilibrios internacionales. La consecuencia más inmediata es un considerable empoderamiento que modifica radicalmente la propia autopercepción y facilita el poder desprenderse del estigma culpabilizador que imprime la ilegalidad. La propia artista relata con satisfacción alguna de las secuencias del proceso que ilustra esta circunstancia:

Terminamos con una parte para ponerle humor a la cuestión y soltar las tensiones (...) les enseñamos a subir un muro. Entonces bromeamos mucho con eso. Dicen “Ay pinches gringos, no lo terminaron de construir y ya sabemos cruzarlo”. Los empoderamos mucho (LACAP, 2014).

Pero el entrenamiento reserva sorpresas, incluso para su organizadora. Los riesgos previsibles, compartidos por todo el colectivo, se magnifican si se tiene cuerpo de mujer. Las desigualdades de género, que como el color de la piel se inscriben en la propia anatomía, agravan, de forma diferenciada y brutal, las contingencias que se hace preciso asumir, como explica la autora:

Me impacto mucho que les enseñaran a las mujeres que tenían que llevar condones... Les decían “Las van a violar. No uno, diez, veinte... Así que ustedes tienen que saber que las van a violar. Lleven condones de manera muy escondida, porque se los van a robar y pídanle al violador que use condones. Decid que tengo SIDA, en Guatemala era prostituta y tengo SIDA (...) (LACAP, 2014).

La intervención se da por concluida en enero del 2008, fecha elegida para emprender el periplo. A partir de ese momento, se rompen los vínculos establecidos con los participantes y se cierra cualquier posibilidad de seguimiento de la empresa.

En último término, no son los avatares singulares del éxodo lo que centra el interés de la producción, sino generar una aproximación vivencial a una temática en la que confluyen el análisis de lo local y un posicionamiento crítico ante lo global. Así, sin mediación retórica, Regina José establece en su propuesta nuevas pautas estéticas y políticas para la comprensión de una cuestión dolorosamente controvertida. Un ámbito de conflicto en el que la artista hace confluír el cuestionamiento del principio de frontera y el rechazo a las barreras artificiales que balizan el autodenominado mundo desarrollado. Con su acción, Galindo deslegitima la legalidad de cualquier trazado segregador que convierte al emigrante en delincuente, distorsionando el imprescindible reconocimiento del “otro” que las impostadas construcciones geopolíticas contribuyen a enturbiar.

Muy poco después de concluido este proyecto, Regina Galindo se traslada a los Estados Unidos con el soporte de una beca de residencia artística financiada por *Artpace*, una institución orientada desde su apertura en 1993 a la promoción del arte emergente. Es en ese país, en el limítrofe estado de Texas, donde tiene la oportunidad de desarrollar lo que podríamos considerar como la réplica creativa de *Curso de supervivencia*.... Con esa referencia previa, cristalizan dos *performances* de diferente formulación y pretensiones, *America's Family Prisson* (2008)²⁶⁵ y *Let's Rodeo* (2008),²⁶⁶ que constituyen el resultado final de su estancia en la ciudad de San Antonio, sede de la fundación anfitriona.

La primera de estas realizaciones, la menos ambiciosa, se presenta en el mismo estudio que ocupa la *performer* durante su etapa como artista

²⁶⁵ Foto 107, p. 608. Disponible en <https://www.moma.org/collection/works/220085>

²⁶⁶ Foto 108, p. 613. Disponible en <https://www.reginajosegalindo.com/en/lets-rodeo-2/>

residente en San Antonio. La segunda, con la consideración de proyecto final, es fruto de un laborioso proceso de investigación y documentación que, tras dos meses de gestación, aboca en un producto de acción que se desenvuelve durante un plazo de dos días. Con ambos trabajos, se completa la trilogía iniciada el año anterior en territorio guatemalteco con *Curso de supervivencia*. La autora genera de esta forma un tríptico creativo en el que los fenómenos migratorios y el polisémico concepto de frontera quedan situados en el centro del debate.

America's Family Prisson, datada en el año 2008, profundiza en la brecha abierta por la *performance* guatemalteca de la que se diría representa un ilustrador epílogo. Aunque en esta construcción el diálogo que se establece con la realidad, que continúa siendo la referencia básica, retorna al lenguaje de la ficcionalidad. La obra trata del desajustado peso de los bloques geopolíticos, del infradesarrollo del sur, de los límites geográficos y psicológicos, de las fronteras nacionales y su expansión con renovados sistemas de vigilancia y control, pero, sobre todo, habla de personas, de deshumanización y de desesperanza. El fenómeno migratorio, que, en su punto de origen, no expresa sino las polaridades económicas que dominan el escenario internacional, vuelve a ser el objeto central de escrutinio, pero confrontado aquí con el rostro que adquiere al otro lado de la demarcación fronteriza.

La exploración que Regina Galindo emprende para realizar la obra, aunque no descarta el acercamiento al sujeto migrante que es, en último término, su foco primordial de interés, dirige su atención hacia el espacio receptor y sus sofisticados sistemas de detención de extranjeros que pasan a ocupar el primer plano de la pieza. No podemos olvidar que el proyecto se genera y presenta en territorio norteamericano y que es a estos potenciales espectadores a los que inicialmente va dirigida la reflexión de la artista.²⁶⁷ En

²⁶⁷ Este hecho no ha sido un obstáculo para que, ese mismo año, el documento videográfico que registra la *performance* quede integrado en la exposición "Migraciones: mirando al Sur", celebrada en la Antigua de Guatemala, entre diciembre de 2008 y noviembre de 2009, y comisariada por Rosina Cazali.

este contexto, el material documental que recopila la autora y que acaba conformando la propuesta guarda una muy estrecha relación con la coyuntura sociopolítica que atraviesa el país en el periodo en que se gesta la *performance*.

America's Family Prisson coincide con el punto álgido de la crisis económica en Estados Unidos, una etapa que políticamente se corresponde con el fortalecimiento en la administración de los gobiernos conservadores. Acusadamente restrictivos en materia de libertades y derechos humanos, los diferentes mandatos republicanos recrudescen la reglamentación que, hasta entonces, venía regulando en el país el tránsito de seres humanos a través de las líneas fronterizas. Especialmente a partir del año 2006, dentro del conjunto de limitaciones que la administración estatal justifica por los atentados del 11 de septiembre de 2001, se aprueba una de las reformas más extremas en materia migratoria.²⁶⁸

La principal consecuencia de esta legislación, publicada durante el segundo periodo de la presidencia de Georges Bush, es la criminalización del inmigrante para el que se prevén penas de reclusión que pueden oscilar entre los tres meses, en su aplicación más leve, y los tres años. Alentadas por este nuevo nicho de mercado, las prisiones privadas encuentran en este ámbito prometedoras oportunidades de expansión. El sector ya era un lucrativo negocio desde que, en los años ochenta del siglo XX, el gobierno estadounidense comienza a subcontratar la gestión del sistema penitenciario nacional.²⁶⁹ De hecho, la mayor parte de los delitos migratorios terminaban desde entonces en ese tipo de centros de confinamiento.

²⁶⁸ Entre las medidas adoptadas por la administración estadounidense, hay que destacar, la aprobación por el Congreso, el 26 de septiembre de 2006, de la ley que autorizaba la construcción de un muro fronterizo con México.

²⁶⁹ Los datos sobre el lucrativo negocio de las prisiones privadas norteamericanas, que se inicia en 1983 durante el gobierno de Ronald Reagan, son rastreables en multitud de artículos y notas de prensa. Entre ellos: Márquez, William, "Los indocumentados y el negocio de las cárceles privadas en Estados Unidos," *BBCMundo*, 23 de julio de 2013. En https://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/07/130711_eeuu_carceles_privadas_lobby_reforma_migratoria_wbm, consultado en febrero de 2016; Mir de Francia, Ricardo, "El negocio de la cárcel", *El*

Amparada por las nuevas disposiciones legales, la *Agencia Estatal de Inmigración y Aduanas* firma contratos multimillonarios con estas empresas, que forman parte de una industria de seguridad que crece exponencialmente en las últimas décadas del siglo. Sin apenas control, este tipo de instituciones penitenciarias, de capital privado, gestionan todo el proceso de encarcelamiento de las personas detenidas, desde los trayectos y la manutención, a los equipamientos de residencia y los cuidados sanitarios. El último responsable de sufragar estos dispendios es el *Gobierno Federal*, pero ello no es obstáculo para que los reclusos realicen actividades productivas en el interior de las prisiones. Este hecho, inevitablemente, genera una circularidad funcional con un trazado en el que intereses económicos y políticos se entrelazan en una confusa maraña.

No por casualidad, desde los años noventa del siglo XX, el crecimiento de la población encarcelada y la expansión de los centros de reclusión privados describen líneas paralelas que alertan sobre la persistente retroalimentación del sistema. Las ramas industriales más dispares participan del beneficioso negocio. Firmas tan conocidas como IBM, Boeing, Intel, Nike o Starbucks figuran entre las sociedades que hacen uso de una mano de obra muy accesible, cuasi-gratuita y nada conflictiva. El atípico complejo industrial, uno de los sectores de mayor expansión y cotización en bolsa, congrega en los establecimientos no gubernamentales un porcentaje nada despreciable del volumen global de la población reclusa que, en el caso de los centros de detención de inmigrantes, suponía en el año 2008 hasta un 50% de todo su volumen.

Dos grandes corporaciones monopolizan en esa etapa el pujante negocio carcelario: *Geo Group* y *Corrections Corporation of America (CCA)*.

Periódico, 8 de abril de 2013. En <https://www.elperiodico.com/es/internacional/20130408/negocio-carcel-2359739>, consultado en febrero de 2016 ; Faus, Joan, " El sucio negocio de las cárceles privadas en Estados Unidos", *El País*, 24 de enero de 2014. En http://internacional.elpais.com/internacional/2014/01/23/actualidad/1390438939_340631.html, consultado en febrero de 2016. Una situación que no parece haber cambiado demasiado en los últimos años, Martínez, Verónica, "¿Cómo funciona el sistema carcelario en Estados Unidos? *Cuestione*, 29 de enero de 2020. Disponible en <https://cuestione.com/especiales/como-funciona-el-sistema-carcelario-privado-en-eu/>, consultado en marzo de 2021

Esta última, la más poderosa del sector, ostenta la titularidad del polémico centro de reclusión de Hutto, situado en la ciudad de Taylor.²⁷⁰ Sus instalaciones penitenciarias, las de mayor relevancia del estado de Texas, constituyen el punto de partida de la elaboración creativa de la artista guatemalteca. El proyecto incorpora como eje argumental la peculiaridad habitacional de esta cárcel, la primera prisión autorizada por el estado para albergar en su recinto familias enteras. Con el soporte de la nueva legislación e incorporando el eufemístico descriptor de recinto residencial, este penal de seguridad media, logra transformarse, sin apenas modificar sus dependencias en un centro de internamiento para indocumentados, procedentes principalmente de Centroamérica.



Figura 88. Foto 107. REGINA JOSÉ GALINDO. America's Family Prison. 2008. Fotografía: Tod Johnson y Kimberly Aubuchon

Bajo la falsa y retórica argumentación de mantener la integridad del núcleo familiar, niños, adolescentes y bebés son reclusos junto a sus progenitores

²⁷⁰ Sobre las características y condiciones de este Centro Penitenciario puede consultarse una filmación documental, articulada en tres capítulos y realizada con motivo de su transformación en cárcel de reclusión familiar. La segunda de estas grabaciones, que incluye entrevistas con afectados y expertos, tiene el título de "Hutto: America's Family Prison". Puede localizarse en <https://www.youtube.com/watch?v=B8Ex3XSbOCM>, consultado en febrero de 2016.

que, en la mayor parte de los casos, no han cometido otro delito que intentar mejorar sus condiciones de vida atravesando la frontera. Sometidos a regímenes horarios reglamentados, uniformados en su vestimenta, obligados a trabajar en las unidades productivas del complejo carcelario y sin posibilidad alguna de educación para sus hijos, estos exiliados económicos pasan a protagonizar una nueva forma de explotación humana, tal como denuncian insistentemente distintas organizaciones nacionales e internacionales.²⁷¹

Con todos estos elementos en la recámara, Regina José decide confeccionar, como elaboración final de su estancia en el estado de Texas, una *performance* en la que recrea las condiciones de vida cotidiana de una familia en régimen de internamiento. Para ello, alquila, en una feria de equipamiento para prisiones, una celda de las utilizadas como prototipo y se aloja en ella, junto a su marido y su hija de dos años, por un intervalo de treinta y seis horas. Durante el tiempo que dura el encierro voluntario, los visitantes pueden asomarse por las estrechas ventanas de la cámara habitacional y observar al grupo familiar en sus actividades diarias. De esta forma, a la pérdida de libertad se agrega una carencia absoluta de intimidad, en expresiva alusión al cercenamiento de los más elementales derechos que las unidades de reclusión familiar, pese a su farisaica retórica, acaban ejerciendo sobre sus tutelados.

(...) con esta idea de los Estados Unidos de ser respetuosos con los derechos humanos, metían familias enteras en una prisión. Las prisiones estaban amuebladas, con muebles de walkman, o sea con su cunita, con sus cositas... Todo muy bonito, pero los niños podían estar tres años en esa prisión (LACAP, 2014).

²⁷¹ Diez años después de la realización de esta *performance*, Donald Trump extrema las políticas migratorias con dramáticas consecuencias. En aplicación de la denominada disposición de “tolerancia cero”, de mayo de 2018, los menores son separados de sus familias al cruzar la frontera. A pesar de que la orden es revocada meses después por el propio presidente, tras la resolución en contra de varias cortes federales, la medida sigue teniendo efectos desastrosos sobre los derechos humanos más de un año después de su suspensión.

Como comenta la artista, la hipocresía del sistema resulta estridente no solo por categorizar como delito lo que no es sino una infracción administrativa,²⁷² sino también por pretender, desde el más grosero cinismo, enmascarar con un barniz de impostada humanidad una conducta que solo responde a razones de carácter economicista.

La propia autora parodia con ironía esta circunstancia en las diferentes exposiciones de las que la pieza ha formado parte. En ellas, la presentación videográfica de la *performance* va acompañada por un panel de documentación visual. Con este apoyo, la artista integra los descriptores comerciales que desglosan, detalladamente, todos y cada uno de los aditamentos mobiliarios publicitados junto al equipamiento carcelario que ella alquila para realizar la obra. Por su disposición y características, este apéndice expositivo incorpora una especie de ejercicio de registro procesual, convirtiéndose en un recurso que recuerda las tesis de Robert Smithson sobre el *site /nonsite* y sus exhaustivas muestras expositivas.

Como refleja Galindo, la funcionalidad y pulcritud de estos módulos carcelarios consigue, al menos en su apariencia externa, generar una opción políticamente correcta que contribuye a tranquilizar las conciencias menos críticas. Hace también más digerible para los ciudadanos estadounidenses, mediatizados por un sinfín de imágenes emitidas desde los medios de comunicación, una realidad intensamente contestada desde las asociaciones de derechos civiles. Pero esta adecuación de cosmética publicitaria contrasta

²⁷² Como se apunta en el *Foro de la Coalición Latinoamericana*, “Fuera de las conductas de los gobiernos totalitarios (...) en materia penal, las condiciones para que una conducta u omisión se tipifique como delito están en que cause perjuicio colectivo o aparezca gravemente lesivo a una o varias personas, o genere alto riesgo de producirlo, sea porque altera el orden jurídico constitucional, sea porque significa violencia contra las personas, sea porque afecte a bienes jurídicamente protegidos del Estado o particulares (...) La inmigración aun sin visa de ingreso para permita trabajar o estar regularmente en el país, no está en las categorías mencionadas (...)”, (Texto leído en la reunión de la *Coalición Latinoamericana y Mesa Centroamericana*, Los Ángeles, California, 31 de enero de 2005), ROLDÓS AGUILERA, León (expresidente de Ecuador), “La criminalización de la inmigración”, *Altercom*, Guayaquil, 11 de febrero de 2006. Puede encontrarse en <http://www.voltairenet.org/article135431.html>, consultado en marzo de 2012.

con la espesa opacidad que rodea los establecimientos de reclusión siempre remisos a cualquier tipo de supervisión externa.

La propia *performer* pudo comprobar por sí misma esta circunstancia en sus infructuosos intentos de acceder al interior de la prisión, lo que no es extraño si tenemos en cuenta que el relator especial de la ONU ya había sido vetado con anterioridad. No obstante, rememorando el proceso de documentación del proyecto, la artista narra la sorprendente entrevista que tuvo oportunidad de realizar, fuera del recinto, con una mujer guatemalteca que había cumplido nueve meses de encierro en Hutto,

(...) los gringos no son malos, son rebuenos... Yo salí de Guatemala porque a mi hija la violaron y la descuartizaron... cogí a mi hijo de seis años en ese momento y me puse en la frontera. Cuando paso la frontera me agarra la policía migratoria, me violan enfrente de mi hijo... Pero aquí, durante el tiempo que yo estuve nunca me faltó ropa limpia... y a mi hijo nunca le faltó un vaso de leche (LACAP, 2014).

El relato de esta migrante, de una crudeza estremecedora, resulta muy clarificador sobre las condiciones que gobiernan ambos lados del tablero y la necesidad de introducir vectores críticos que resitúen en el escenario global los distintos elementos que entran en juego.

El proyecto de la artista guatemalteca se inserta en este marco general de cuestionamiento sociopolítico del fenómeno. En esa medida, la propuesta reclama del público asistente una curiosidad atenta y un interés reflexivo. Requiere, por un lado, una disposición interrogadora, para apreciar los pliegues menos visibles de los constructos sociales y derribar así los muros de silencio que los ocultan. y, por otro, una actitud meditativa, para interpretar sus mecanismos de funcionamiento y extraer de su comprensión las consecuencias pertinentes. La acción, muy bien recibida en la ciudad de San Antonio, donde abre una encendida discusión, se registra en vídeo durante su desarrollo y acaba convirtiéndose en una instalación artística en el momento en que, una vez desalojada la unidad habitacional, la celda piloto permanece

expuesta y abierta al público, por espacio de dos meses, en las instalaciones de *Artpace*.

Estrechamente relacionada con esta construcción y dentro del mismo bloque de residencia en Estados Unidos, Regina realiza, antes que esta, una proposición que presenta en la etapa inicial de su estancia en Texas. Más genérica en su planteamiento y marcada por un pronunciado sabor local, ***Let's Rodeo*** (2008) incide, sin embargo, en la misma cuestión abordada en la obra anterior *–America's Family Prison–*. Las complicadas interrelaciones que se generan en el proceso migratorio entre Latinoamérica y los Estados Unidos asumen en esta pieza una formulación dramáticamente paradójica que acaba por convertir una inofensiva atracción de feria, por todos conocida, en un siniestro y peligroso artefacto.

La *performance*, realizada en estudio y documentada a través de vídeo y fotografía, establece un juego de representación construido a partir de uno de los elementos identificativos más emblemáticos de la ciudad de San Antonio y, en gran medida, un referente icónico trasladable al resto de la nación. Tomando como punto de partida el popular espectáculo del rodeo, que anualmente celebra la localidad y que conecta directamente con el imaginario mítico del pueblo estadounidense, Regina José hace uso de uno de los reclamos más llamativos de su programa de competiciones. Así la doma de una res, transmutada para la ocasión en un artificial toro mecánico, se convierte en el componente simbólico a partir del cual construye su propuesta.

Durante las casi tres horas que dura la *performance*, la artista se esfuerza por mantenerse erguida sobre la máquina articulada, que la arroja violentamente de su lomo tantas veces como intentos de permanecer en él ella realiza. El inagotable y agotador ejercicio, que contrapone dos impulsos claramente irreconciliables, solamente finaliza cuando, desencajada y vomitando, la *performer* abandona definitivamente su imposible empeño. Desde un punto de vista formal, la obra utiliza hábilmente el recurso del desplazamiento semántico. Así, desgajado de su habitual contexto lúdico, el

muñeco mecánico adquiere en el desarrollo de la acción nuevos significados que modifican la percepción festiva que inicialmente pudiera suscitar.



Figura 89. Foto 108. REGINA JOSÉ GALINDO. Let's Rodeo. 2008. Fotografía: David Pérez y Kimberly Aubuchon

La subrayada oposición de elementos es el recurso retórico que más fuerza imprime a la planificación. La impasible rigidez del muñeco mecánico contrasta agudamente con la fragilidad e impotencia de esta mujer de complexión menuda que procura por todos los medios afianzarse a su grupa. El denodado e inútil esfuerzo humano derrochado y las lesivas consecuencias que de él se derivan dislocan el sentido inicial del aparato de feria que acaba transformado en un instrumento de tormento. El desigual y violento diálogo que el denominado mundo desarrollado mantiene con otros pueblos vuelve a surgir en la lectura que se desprende de la pieza. Un desequilibrio que, como en algunas otras obras, la artista simboliza visualmente en una desajustada confrontación.

En el descompensado encuentro, los más vulnerables, faltos de recursos, aunque cargados de razones y claramente definidos por su concreción humana, se miden en un inequitativo cuerpo a cuerpo con los más poderosos, desdibujados en su consistencia individual y emboscados tras el

parapeto de la ciencia o la tecnología o, como en el caso de esta réplica metafórica, directamente inhumanos.

“*Es imposible conquistar América. El toro está como si nada y tú acabas muerto*”, arguye la artista, explicitando claramente los términos de la metáfora que sustenta la obra, para añadir, a modo de desesperanzadora conclusión: “*Hay batallas que no se tienen que librar*” (LACAP, 2014). Pero, a pesar de todo, como ella misma mostraba en *Curso de supervivencia...*,²⁷³ la batalla de la vida continúa siendo inexcusable, aunque para enfrentarla no siempre se disponga del armamento adecuado y migrar represente el único recurso, la última esperanza.

Sobre una base de imprimación no muy distinta a la pertrechada para estas piezas, bosqueja Regina Galindo su siguiente obra. Un proyecto realizado en la ciudad argentina de Córdoba que agrega nuevas capas de definición al lienzo de desigualdad social que sus elaboraciones van componiendo. La azarosa epopeya del emigrante y las consecuencias de su forzado tránsito se mantienen activas en esta nueva realización. Pero el trazado general modifica su direccionalidad y reajusta el enfoque, en una búsqueda de proximidad que, sin ignorar los parámetros globales, acerca al espectador a lecturas menos distantes y consecuentemente más comprometedoras.

Cabecita negra (2008), una alocución despectiva de amplio uso en el lenguaje popular argentino, se convierte en la descriptiva denominación elegida por la artista para identificar la segunda de las dos *performances* presentadas en la ciudad de Córdoba. Tras escenificar, en el *Centro Cultural de España, Reconocimiento de un cuerpo*,²⁷⁴ la acción central de su visita a la localidad, Regina José ofrece una última intervención. En esa cita, Galindo sustituye la regulación formal que inevitablemente signa cualquier entorno expositivo por la tensión que adiciona la incorporar un escenario real.

²⁷³ Análisis pormenorizado de esta *performance* en p. 597.

²⁷⁴ Análisis pormenorizado de la obra en p. 464.

Con esa clave y el soporte del espacio experimental “DEMOLICIÓN/CONSTRUCCIÓN”, la *performer* inserta su propuesta en el conjunto de actuaciones que, entre los años 2007 y 2009 y con el concepto de “demolición” como vínculo, promueve esta recién inaugurada galería cordobesa bajo el epígrafe “Casa/demolición”. El programa original buscaba establecer un polisémico juego discursivo que explotara la dialéctica implícita en los descriptores del proyecto. Todo ello, en relación directa con la realidad local y tomando como pretexto el desafortunado auge que el sector de la construcción estaba experimentando en la ciudad.

La propia designación de la iniciativa marco registra el sentido fundacional y la relevancia de estas premisas. Así, en una sugerente y provocativa inversión de factores, este centro de creación, liderado, entre otros, por el guatemalteco Luis González de Palma, opta por conceder prioridad generativa a la relación “arte/derribo” sobre la arquitectónicamente habitual “arte/edificación”. El encadenamiento semántico, considerando la agitada evolución de la más reciente Historia argentina, se carga de implicaciones y arrastra tras de sí una prolija referencialidad plagada de demoliciones, sociales, políticas o institucionales.

En el punto de partida de todas las propuestas, como entorno de desarrollo y potencial materia prima, se encuentra una deteriorada edificación derribable ubicada en un barrio poco explotado, pero con altas posibilidades inmobiliarias por su proximidad al centro de la ciudad. Este espacio, identificado como “Casa de la calle 12 de octubre 433” y plenamente disponible para la acción artística, admitía una apropiación creativa, abierta y libre, limitada exclusivamente por un único freno: la independencia respecto a los poderes hegemónicos y las prácticas políticamente correctas. En ese marco contextual y para desplegar su intervención, Regina Galindo dispone en el edificio de una de las estancias más amplias de la vivienda.

La habitación que se le destina es un cuarto vacío, con losetas decoradas cubriendo el pavimento y una estructura de planchas de madera barnizada revocando los muros hasta media altura. Con este lienzo, como

superficie de escritura, y una pequeña hacha como afilado buril, para imprimir sobre él su acerado texto, la artista escenifica simbólicamente un divulgado relato popular que pasó a integrar el anecdotario histórico de la etapa peronista: “*Perón le regaló departamentos a los negros y los cabecitas hacían asado sobre el parquet*”.²⁷⁵ La frase, extractada literalmente del relato autobiográfico del periodista Jorge Lanata, alude a una leyenda urbana que circulaba entre los grupos acomodados bonaerenses en los años 60 del siglo XX.

Con una inequívoca tintura racista, el término “cabecita negra”, de uso coloquial y amplia utilización entre los estamentos privilegiados, servía para identificar, junto a otros vocablos de similar factura, como negro, *groncho* o negrada, al conjunto de las clases trabajadoras con menores posibilidades económicas. Indudablemente, el componente clasista que impregna el término porta adherido un inocultable trasunto racial que encuentra su origen en el proceso industrializador del país. La nueva clase obrera, vertiginosamente desarrollada en la década de los años 30 del siglo XX, contaba entre sus integrantes con un número nada despreciable de individuos de ascendencia indígena.

Su prevalencia era el resultado de una avalancha de migración interna que, con estos grupos humanos como protagonistas, se desplaza, en un tiempo muy breve, desde las zonas rurales de las provincias del norte hacia las enriquecidas áreas urbanas. Sacudidas por el trasvase poblacional, las principales ciudades del país y sobre todo la metrópoli bonaerense ven modificarse drásticamente su composición social y asumen con incomprensión, rechazo y desprecio a estos nuevos ciudadanos que quedan segregados en los marginales circuitos periféricos que anillan las urbes.

El tono oscuro del pelo y la piel de estos inmigrantes contribuye a extender una difundida y deformante etiqueta social que acaba por categorizar genéricamente, bajo el apelativo de “cabecitas” o “cabecitas

²⁷⁵ Web de la artista, *op.cit.*, en <http://www.reginajosegalindo.com/cabecita-negra/>

negras”, al conjunto de la población empobrecida. El constructo discriminador, que se expande durante el conflicto peronista de los años cuarenta, todavía mantiene su vigencia en el nuevo milenio. Con ese punto de partida, la obra de la artista se acerca a la historia más reciente de la ciudad y reactualiza el pasado desde el presente, haciéndose eco de una problemática que, pese a las diferencias, no le resulta ajena.

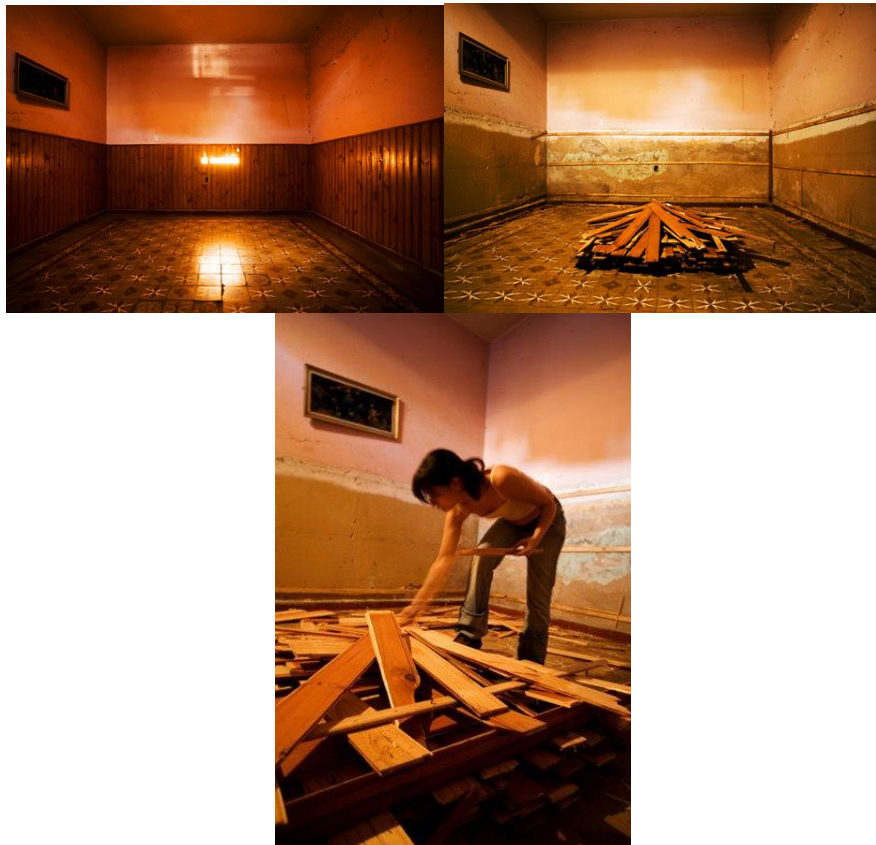


Figura 90. Fotos 109, 110 y 111. REGINA JOSÉ GALINDO. Cabecita negra. 2008. Fotografía: Dolores Esteve

Formalmente la *performance* se resuelve en una intervención en la que, durante más de treinta largos minutos, Galindo procede a desensamblar las hiladas de láminas de madera clavadas sobre la pared. A golpes de hacha, sirviéndose de las manos para facilitar una tarea costosa y lenta, va despegando, uno a uno, los listones adheridos al muro. Con evidente esfuerzo, la artista desnuda el desconchado paramento de la estancia para organizar con los tablonos desgajados de la pared un enrejado de láminas

que, ordenadamente contrapuestas, coloca, simulando una plataforma, en el centro de la habitación.

Sobre esa base y en disposición piramidal, va agrupando cuidadosamente los fragmentos menos regulares. De forma que, al concluir la operación, configura con ellos el inconfundible perfil de una hoguera presta para ser prendida. En este punto, Regina José abandona el escenario y deja tras de sí la construcción de madera que preside el centro de la estancia a modo de escultura.

Al componente racista, tantas veces glosado por la autora en sus obras, se sobrepone en esta *performance* el vector de clase que escinde los escalones sociales en función de su disponibilidad económica y su posibilidad de acceso a la renta global y a la cultura. Apuntando a la conciencia crítica del espectador, la artista troca el éxodo internacional y las nefastas políticas neoliberales del Norte, abordadas en las dos obras precedentes, por los mucho más próximos exilios económicos internos que han vivido y viven los países del Sur, obligados a readaptarse a las nuevas condiciones económicas generadas por la globalización.

Con esquemas de respuesta no tan distantes, las estructuras del capitalismo local también provocan entre su población el surgimiento de infranqueables muros fronterizos. Las barreras de contención, simbólica e ideológica, forjadas en el proceso renuevan constantemente su vigencia, ancladas con firmeza sobre la insolidaridad, el prejuicio, la ignorancia y el miedo frente a los diferentes. Ante estas insalvables brechas de relación social, solo cabe una actitud: la de demoler. Es lo que hace la *performer*, para que, a partir de esa molienda que desmenuza lo que resulta inservible, sea posible construir algo nuevo.

Un año después y en un contexto ajeno al ámbito latinoamericano, Galindo abre, geográfica y conceptualmente, su campo de aproximación a lo social. Y, en un proyecto en el que las fronteras políticas parecen disolverse, plantea una propuesta de desarrollo múltiple y pretensiones generalizadoras. Expresivamente aunado bajo el epígrafe *Crisis* (2009), su análisis focaliza su

conceptualización sobre los devastadores efectos sobre la población del colapso económico de la primera década del siglo XXI.

La realización es resultado de un periodo de residencia en la República Checa. En este país, junto a su intervención en el castillo de Trebesice (*No fantasy: dragon; No fantasy: princess*),²⁷⁶ concibe un conjunto de acciones, escenificadas en distintos ámbitos, que giran unificadamente en torno a un mismo eje temático del que van ofreciendo diferentes versiones.

La pretensión de este bloque creativo no es distinta a la aducida en otras producciones. También en esta ocasión, aunque desde presupuestos más genéricos, las piezas funcionan como poderosos dispositivos de agitación que buscan sacudir conciencias y suscitar reflexiones. Pero, al mismo tiempo, conllevan, en su explícita representación, una suerte de reconocimiento hacia aquellos colectivos que sufren en carne propia los efectos de una realidad social profundamente injusta y desequilibrada. Una circunstancia que el manto de la crisis no ha hecho sino agudizar hasta límites incompatibles con la vida.

La propuesta se elabora durante el verano del 2009, solo un año después de la quiebra del *Lehman Brothers* y, con él, del estrepitoso hundimiento del resto de la economía occidental, sustentada sobre un inflamable y volátil sistema financiero. Las graves consecuencias de estos acontecimientos, que pulverizan las perspectivas inmediatas de desarrollo de occidente, despiertan, sin embargo, la atención de la artista sobre un aspecto de menor escala, solo evaluable desde la corta distancia y por ello mucho más cercano y tangible.

Las implicaciones humanas derivadas de las nuevas reglas impuestas por las restrictivas condiciones del mercado alimentan la realización. Y la venalidad sin límites que estas provocan se convierte en el *leitmotiv* central de la serie. En torno a este eje temático, como en las variaciones de una composición musical, el discurso argumentativo se diversifica y enriquece en

²⁷⁶ Análisis pormenorizado de las obras en p. 304.

una multiplicidad de variantes. Sin modificaciones esenciales, todas ellas se instrumentan con el mismo material de base que se mantiene, esencialmente homogéneo, en cada una de sus distintas manifestaciones.

Comisionada y producida por el programa de residencia de *Art Futura* (Praga), *Crisis* se escinde en tres *performances* presentadas escalonadamente en la capital checa, dos de ellas en estudio y una tercera en el espacio público. A estas producciones, hay que sumar una última realización que, a modo de *coda*, se escenifica en Nueva York con el auspicio de *Exit Art* y en el marco de una retrospectiva general dedicada a la artista.

Una línea común recorre las tres primeras propuestas, unificando sus procesos, que conservan sin alteraciones los personajes actuantes y la pauta de relación que se establece entre ellos. La *performer* se convierte, en cada una de las presentaciones, en la protagonista pasiva de una interacción en la que el público tiene posibilidad de participar activamente y en la que también entran en juego figuras mediadoras con diferente función y relevancia. El hilo conductor de la acción es sistemáticamente una transacción comercial, un sencillo ejercicio de compraventa que permite a la autora, en una alegórica esquematización simplificadora, condensar gráficamente la inhumanidad de un modelo económico en el que todo puede ser tasado.

Cada una de las intervenciones agrega a su denominación un descriptivo sustantivo adicional que, ligado al término crisis, preanuncia el elemento que en la *performance* se pone a la venta. Sangre, cabello, ropa y finalmente dignidad son los factores con los que Regina José predica el vocablo, en una acerada crítica que sitúa en el centro de su diatriba la pérdida de límites que el actual clima de inestabilidad económica y política favorecen.

Objetualizado y por lo tanto susceptible de intercambio monetario, todo lo humano, material o inmaterial, deviene mercancía. De este modo, la artista guatemalteca presta su cuerpo, convertido una vez más en el reflejo de otros cuerpos, como material provisorio para orquestar un simulado y grotescamente dramático cambalache. En él, por un módico precio, el público asistente puede salir de la *performance* con un mechón de pelo, una pieza del

vestuario de la *performer* o un pequeño tubo de vidrio con una medida de su sangre.

Crisis blood (2009)²⁷⁷ es la primera de las realizaciones del ciclo. En ella, como en el resto de las unidades de la trilogía, se respeta una cuidada puesta en escena que subraya, con su austera sencillez, la severidad de lo que allí acontece. Apostadas en un espacio diáfano, dos sillas de gran simplicidad se recortan contra la pared encalada. Entre ellas, en una escueta mesa supletoria, un bloque de tubos de laboratorio y el material médico para realizar extracciones sanguíneas se acompañan de una pequeña caja de caudales. En una columna próxima, un parco cartel anunciador proclama: *Blood for sale: 1 tube: 250 KC.*

La *performance*, registrada en vídeo, se activa una vez que los espectadores deciden reemplazar su inicial condición de meros *voyeurs* por la de compradores de tan singular artículo. Sobre el núcleo central de la acción, el que se desarrolla entre la *performer*, recortada como agente pasivo, y su colaborador sanitario, en esta ocasión el elemento actuante, se sobrepone un segundo plano de actuación, secundario, pero determinante. En él, una tercera figura, quien recauda el dinero y controla la caja, interacciona con los asistentes para cerrar las ventas.

Aunque subsidiaria, es esta secuencia la que constituye el auténtico motor de la realización, la responsable, en último término, de dinamizar la escena. Es evidente que la sangre no sería extraída si no hubiera alguien dispuesto a pagar por ella el precio previamente estipulado. “*Vendí mi sangre a todos los interesados, a un precio similar al de la sangre humana en el mercado*”,²⁷⁸ indica Galindo, a pie de foto, en su página oficial. Un seco, pero ajustado epígrafe que, con una mínima variante, la del producto objeto de mercadeo, se reproduce miméticamente en cada uno de los textos ilustrativos de todo el resto de la serie.

²⁷⁷ Fotos 112 y 113, p. 622. Disponible en <https://www.reginajosegalindo.com/en/crisis-blood-2/>

²⁷⁸ Web de la artista, en <http://www.reginajosegalindo.com/crisis-blood/>

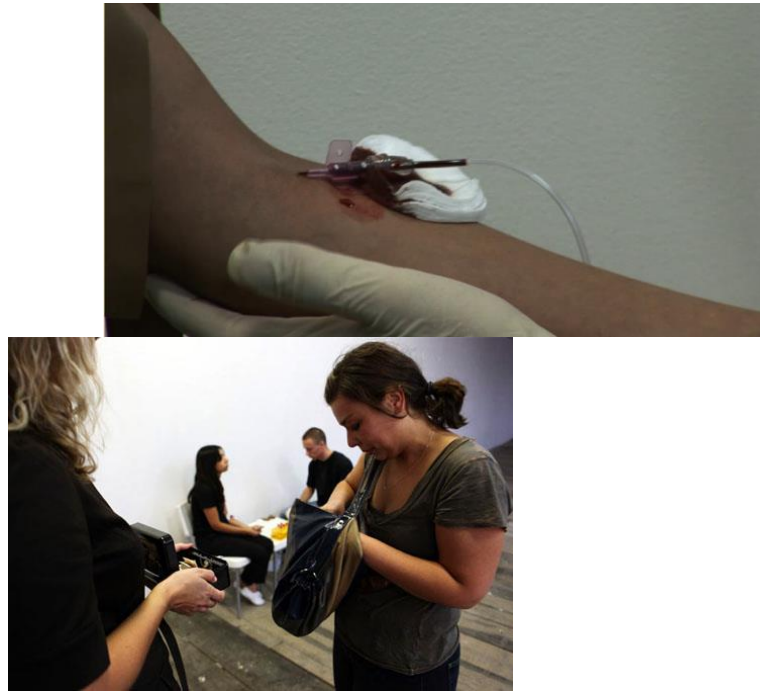


Figura 91. Fotos 112 y 113. REGINA JOSÉ GALINDO. Crisis blood. 2009. Fotografía: Jiri Thyn

La breve, pero inquietante sentencia incide lacónicamente en el correlato real que poderosamente late por debajo del realismo con que se ejecuta la acción. Un contundente aserto que nos remite a esa condición diferencial de la *performance* contemporánea que “*no tiene tanto que ver con la reconsideración de lo (para)teatral cuanto con una especie de crueldad, por emplear un término crucial en Artaud, que nos confronta con aquello que definitivamente nos pasa*” (Castro Flórez, 2011:18). Y es a ese territorio de impiedad, en que lo real confluye con la realidad, al que nos remite la artista, un espacio deshumanizado y hostil donde impera la violencia, la misma que rezuma la obra, por más que en ella no encontremos las agresiones autopunitivas o el sufrimiento delegado que marcan algunas de las realizaciones de la autora.

A *Crisis blood* le sucede ***Crisis hair*** (2009), una acción troquelada sobre el mismo patrón constructivo. En ella, la preciada sangre, que simboliza la vida, es sustituida por el cabello humano, un componente con una carga simbólica no menor, especialmente cuando su presencia aparece vinculada

an la figura femenina. La polisemia que envuelve este elemento y la compleja referencialidad a la que remite ya había sido transitada por la artista en algunas de sus construcciones anteriores, como *Extensión* o *La conquista*.²⁷⁹ Singularmente en esta última, aunque desde otra perspectiva, el mercantilismo extremo, aquel en el que valor y precio confunden sus acepciones, también informaba la obra contaminando incluso los prolegómenos de su confección, como ya quedó reflejado.



Figura 92. Foto 114. REGINA JOSÉ GALINDO. Crisis hair. 2009. Fotografía: Thomas Soucek

Presentada en el mismo espacio, esta segunda escenificación reproduce las pautas de desarrollo anteriormente estipuladas. Totalmente vestida de negro y con zapatillas de tela blanca, como en el resto de las piezas del tríptico, la *performer* espera pacientemente sentada en su silla a que el público se decida a participar en la transacción. Nuevamente por “(...) un precio similar al del cabello humano en el mercado”,²⁸⁰ los compradores obtienen, después de pasar por caja, un atado de pelo que una peluquera, situada de pie junto a ella, va introduciendo en pequeños envoltorios transparentes.

Los largos cabellos de la artista desaparecen a medida que las tijeras de la profesional van avanzando en sus cortes. De forma implacable, mientras la *performer* permanece impassible, el afilado utensilio transforma la

²⁷⁹ Análisis pormenorizado de estas obras en p. 363 y 420, respectivamente.

²⁸⁰ Web de la artista, *op. cit.*, en <http://www.reginajosegalindo.com/crisis-hair/>

espléndida melena de raíz maya de Regina José a en una superficie erizada y rala que nos recuerda el desolador *Autorretrato con pelo cortado* pintado por Frida Kahlo en 1940. Con el último manojito de cabellos, el que marca el agotamiento definitivo de la mercancía susceptible de ser vendida, la *performance* llega a su fin y la artista abandona la sala.

La última pieza de la trilogía, con la que concluye la serie, tiene lugar unos meses después al otro lado del océano. Invitada a New York por *Exit Art*, Galindo realiza una última acción que, pese a inaugurar una exposición individual sobre su obra, se convierte en el punto de arranque de una muestra colectiva en la que las numerosas crisis de la sociedad global constituyen el núcleo aglutinante. ***Crisis cloth*** (2009),²⁸¹ la *performance* con la que se abre ese proyecto, al igual que sus predecesoras, alerta sobre la naturaleza transaccional que gobierna las relaciones personales en tiempos de dificultades. Construida sobre la misma base argumental y casi idéntica disposición, esta proposición introduce, sin embargo, ciertas modificaciones de atrezo y una sutil variante.

La acción tiene lugar en una amplia sala llena de público en la que solo dos figuras componen esta vez la escena. En primer término, la *performer*, de pie junto a una cartela que explicita las condiciones del intercambio, y, detrás de ella, sentada en una silla, quien recoge y guarda el dinero de la compraventa. La propuesta no requiere, pues, de expertos intermediarios ya que todos los productos ofertados no se expolían del cuerpo de la artista, sino de lo que lleva sobre él. Así, por el precio de cinco dólares, tal como reza el panel explicativo, los asistentes pueden obtener una de las prendas del vestuario que ella porta, siempre que, tras satisfacer la cantidad exigida, estén dispuestos a arrancárselas ellos mismos.

Aunque el fondo de la realización no resulta sustancialmente alterado, las nuevas condiciones de presentación incorporan elementos diferenciales que modifican sensiblemente sus efectos y desarrollo. Avanzando un paso

²⁸¹ Fotos 115 y 116, p. 625. Disponibles en <https://www.reginajosegalindo.com/en/crisis-cloth-2/>

más respecto a las composiciones precedentes, Regina José eleva el gradiente de participación que reclama del público. En esta nueva cita, la artista requiere de los asistentes una implicación más personal, para convertir la distanciada posición de espectador de la representación en la de agente plenamente activo. Evidentemente, no se requiere ninguna pericia especial para obtener los objetos puestos a la venta, pero si se precisa asumir, sin reparos, el protagonismo directo del expolio.



Figura 93. Fotos 115 y 116. REGINA JOSÉ GALINDO. Crisis cloth. 2009. Fotografía: Wing Yin Yau.

La transparencia del juego metafórico establecido por la artista, tanto en esta obra como en las anteriores, no le resta ni un ápice de la intensa fuerza expresiva que consigue transmitir. Y si en las piezas que principian el ciclo dominaba el sentido de los límites y la conciencia de su labilidad, en esta se impone la evidente prepotencia con que el capitalismo globalizado sostiene el sistema de pronunciadas desigualdades sobre las que se sustenta. Las alusiones inmediatas a la crisis económica y sus devastadoras consecuencias de empobrecimiento, desigualdad y mercantilización de las relaciones quedan

implícitas en el título de la obra y en el desarrollo de cada una de sus sucesivas materializaciones. Pero se añade, en esta construcción conclusiva, una subrayada referencialidad a los brutales desequilibrios geopolíticos que conforman el sistema económico internacional.

La profunda brecha que separa el denominado “Primer Mundo” de los “otros mundos” y su inherente cadena de saqueos y desposesiones, que Galindo alegoriza en algunas de sus más interesantes producciones, vuelve a delinearse en la variante propositiva elaborada para Nueva York. No por casualidad, las variaciones introducidas en la pieza incorporan un vector que apela, de manera directa, a los inagotables apetitos de consumo de las sociedades opulentas. Las pequeñas modificaciones introducidas en el patrón constructivo generan una contrastada confrontación, marcadamente física, entre la figura pasiva de la artista que se sitúa, inmóvil, junto al rotulado de precios, como un maniquí en un escaparate comercial, y quienes, de entre los asistentes, deciden interactuar con ella para apropiarse de la mercadería expuesta.

Esta contraposición resulta estratégicamente enfatizada por el retroceso al último plano de la escena de la figura encargada de la recaudación. Es imposible no advertir, en cada una de las secuencias que registran las sucesivas transacciones, la acusada diferencia morfológica entre los miembros del público, hombres y mujeres occidentales, y la *performer*, inscrita en los parámetros corporales de la etnia maya. Un recurso visual que indudablemente ella utiliza de forma interesada. El inocultable desequilibrio corporal que conforman ambos polos humanos acentúa el componente violento que cada una de las aproximaciones, ya de por sí invasivas, inevitablemente comportan. Este factor incrementa la impronta violenta de la pieza al mismo ritmo al que avanza la metafórica rueda cambiaria de las desposesiones

Con el cabello recortado y una adición de piezas de abrigo sobre el homogéneo vestuario –camiseta y pantalón negro y un par de zapatillas blancas- que recorre el resto de las *performances*, Regina José soporta

estoicamente el inapelable despojo. Todos los aditamentos que porta, incluidos los aros con que adorna sus orejas, son paulatinamente desgajados de su anatomía. Al terminar la acción, la imagen inicial compuesta por la *performer*, la de una joven, silenciosa y rígidamente apostada en el centro de la concurrida sala, pero equiparable a cualquiera de los presentes, es sustituida por la violenta desnudez de esa misma figura femenina a la que no queda otra posesión que su propio cuerpo.

El carácter transgresor que la artista imprime al desnudo, tan recurrente en sus obras, adquiere en esta resolución final una elocuencia desconcertante. Como en un espejo invertido, el cuerpo pasivo de la *performer*, expuesto indefenso a las miradas de los asistentes, se convierte en un contundente dispositivo de desenmascaramiento. Una vez concluida la escenificación del metafórico intercambio, son los participantes en la *performance* quienes, en último término, quedan desnudos ante la realidad que evidencia el papel jugado por el público frente a la propuesta.

Con elementos objetuales semejantes, pero una dinámica de desarrollo inversa y un requerimiento participativo sensiblemente diferencial, Regina Galindo había realizado, tan solo un año antes, una producción que comparte con esta última algunos aspectos de su vocabulario formal. Si en *Crisis cloth* asistimos a un proceso de despojo que, con la connivencia activa del público, acaba dejando a la *performer* literalmente desnuda, en ***Breaking the ice*** (2008) el recorrido procesual es exactamente el contrario. El proyecto, bastante inusual en el conjunto de su repertorio, se presenta en Noruega en el año 2008, coincidiendo con el desencadenamiento de la gran recesión que inaugura el siglo.

La vulnerabilidad y la desprotección que inundaban la pieza precedente vuelven a hacerse presentes en esta obra, si bien son abordadas desde una vertiente insólita. En una operación contraria a la desarrollada en *Crisis cloth*, Galindo plantea una *performance* que incide en los componentes altruistas y los impulsos de solidaridad que caracterizan a los grupos humanos. Como la construcción anterior, también *Breaking the ice* está pensada para ser

accionada por el público, que se convierte en un elemento imprescindible para completar la proposición. Pero en esta ocasión, Regina apela no al sentido de cálculo y a la pulsión de dispendio de los espectadores, sino a su capacidad para empatizar con sus semejantes más allá de las desigualdades y las diferencias.

La acción, que se desarrolla en el *Kunstforening* de la ciudad de Oslo, tiene lugar en el interior de una amplia sala vacía y con una regulación térmica extremadamente baja. En el centro de la habitación, la artista se encuentra sentada en un banco, inmóvil y completamente desnuda. A sus pies, ordenadamente colocadas, distintas piezas de ropa aguardan a que los asistentes decidan participar en la propuesta, tal como comenta la autora:

(...) la ropa estaba dispuesta de una manera muy obvia frente a mis pies y dentro de la habitación hacía mucho frío. ¿Iba el público, cómodo dentro de sus chaquetas, a soportar la imagen de una mujer con frío teniendo ellos la posibilidad de vestirla?
(Santos Mateo, 2013:167).

Como anticipa Regina José en sus declaraciones, aunque remiso a iniciar la intervención, después de más de treinta largos minutos de espera, el público termina por reaccionar.



Figura 94. Fotos 117 y 118. REGINA JOSÉ GALINDO. *Breaking the ice*. 2009. Fotografía: Arne Borgan

Una mujer es la primera en colocar sobre su cuerpo una larga bufanda. A partir de ese instante, se desgranán ininterrumpidamente las aproximaciones hasta que, pieza a pieza, todo el vestuario depositado en el suelo pasa a cubrir el aterido cuerpo de la artista. En ese momento, la *performer* sale del recinto dando por terminada la acción. El innegable diálogo que la obra mantiene con la última realización del ciclo *Crisis*, no impide que en su apreciación broten otras referencias formales directamente enlazadas con la tradición del primer accionismo. La impronta de uno de los primeros trabajos del *body art*, *Cut Piece* (Yoko Ono, 1964), se intuye en el trasfondo de la obra, con la que comparte la simplicidad y dinámica del planteamiento y la pauta participativa, por más que difieran en su desarrollo y presupuestos.

Finalmente, y concluyendo la serie iniciada en *Crisis blood*, ***Crisis dignity*** (2009),²⁸² cierra este conjunto de propuestas relacionadas con la recesión económica. Es, además, la única pieza del bloque para la que Regina José elige el espacio público como ámbito de presentación. En ella, el lenguaje metafórico de que se sirve la autora a lo largo del ciclo adquiere mayor explicitud. La *performance*, planificada y ejecutada durante el periodo de residencia en la República Checa, comparte con el resto la base argumentativa, pero se traslada a la calle y asume, en este entorno, una formulación que convierte el mimetismo con la realidad en el recurso elegido para canalizar los interrogantes sugeridos.

Ataviada con la misma austera indumentaria negra, pero ahora con los pies descalzos, Regina se postra en una de las vías más turísticas de la capital checa para pedir limosna. Allí adopta, como ella misma explica en la descripción de la obra, la posición en que habitualmente se disponen los indigentes locales para demandar ayuda económica a los transeuntes. Eso supone arrodillarse, con la frente pegada a la superficie del empedrado, mientras una mano extendida y abierta suplica servilmente alguna dádiva a los viandantes. La artista se mantiene, en esta humillante e incómoda postura, durante todo el desarrollo de la acción, mientras a su alrededor,

²⁸² Foto 119, p. 630. Disponible en <https://www.reginajosegalindo.com/en/crisis-dignity-2/>

absolutamente ajenos a su presencia, deambulan distraídos visitantes de toda edad y condición.

El famoso puente peatonal de Carlos IV, uno de los monumentos más significativos del núcleo histórico es el enclave elegido para escenificar la propuesta y, en él, el espacio bajo el pedestal de una de sus centenarias estatuas el punto exacto donde permanece arrodillada. Junto a ella, un tenderete de souvenirs ofrece a los paseantes las llamativas fotografías de la urbe desplegadas en sus anaqueles portables. La época estival y el ambiente soleado, que muestran las imágenes que documentan la *performance*, hacen de esta arteria sobre el río Moldava un auténtico hervidero en el que el escueto y replegado cuerpo de la performer se desdibuja, diminuto, junto el desbordante trasiego humano que discurre entre las barandas del viaducto.

Convertida en un elemento más del paisaje, la figura mendicante dramatizada por la autora se integra con sorprendente normalidad en la deriva despreocupada de los transeúntes, acostumbrados a contemplar con indiferencia la vejatoria actitud petitoria de las decenas de mendigos locales desperdigados por las vías urbanas del casco histórico.



Figura 95. Foto 119. REGINA JOSÉ GALINDO. Crisis dignity. 2009. Fotografía: Francisco Toralla

Como en otras ocasiones, Regina José moldea su lenguaje a partir de los materiales que encuentra en el medio en que trabaja y de los vínculos que puede tender desde su realidad hacia otras realidades. Pegada al contexto, esta *performance* continúa incidiendo en la degradación de las relaciones humanas que la crisis del nuevo milenio, con su cohorte de secuelas, no ha hecho sino profundizar. Desde la artificialidad que comporta toda actuación artística, Galindo evidencia la inequidad del esquema social imperante que fuerza a una parte de la población, la de los desposeídos, a derramar su dignidad a los pies de quienes sí disponen de aquellos bienes básicos de los que ellos carecen.

La breve descripción explicativa, incluida en la identificación de la obra, especifica clara e individualizadamente esa circunstancia: "*Pido limosna en la posición utilizada por los mendigos en esa ciudad. Escondo la cara*".²⁸³ Evitar la mirada directa del otro, adoptar posiciones físicas que dificultan o hacen imposible la comunicación de igual a igual, el silencio y la humillación como pautas incorporadas a la conducta cotidiana son rasgos de comportamiento que denotan una tolerada sumisión o, al menos, la resignada aceptación de un lugar de patente inferioridad dentro del esquema trazado en el entramado social.

Ninguna de estas situaciones, provocadas por el reparto desigual de la riqueza y el poder, resultan extrañas para esta creadora que porta inscritas en la piel las señas de identidad de una etnia secularmente sojuzgada. Pero la segregación y la miseria, como refleja la *performance*, no son privativas de los denominados países subdesarrollados. Como provocativamente sugería Trinh T. Min-ha, el *Primer Mundo* genera también internamente sus propios submundos en los que imperan la marginación y la pobreza. Esos escalones poblacionales, los de los excluidos, se sitúan fuera de los mínimos marcados por el indicador de desarrollo humano, la herramienta cualitativa que barema objetivamente el nivel de dignidad vital de las personas dentro de una sociedad concreta.

²⁸³ Web de la artista, en <http://www.reginajosegalindo.com/crisis-dignity/>

Probablemente esta sea una de las razones por las que la artista decide plantear su obra en un espacio de tránsito en el que, como una bisagra que une elementos disociados, vincula de forma tangible dos ubicaciones sociales radicalmente distanciadas. Haciendo uso de la capacidad del arte para quebrantar las fronteras entre lo decible y lo no decible, Regina José invita al espectador a asomarse por la fisura con que rasga la piel de la realidad, para apreciar, a través de ella, lo que oculta el brillante escenario que se ofrece en primer plano. La capital del país, uno de los polos de atracción turística más incentivados en las últimas décadas, y, en ella, uno de sus puentes más paradigmáticos se convierte, así, en el escenario elegido para volver a *arañar el caos*.

Desde esa connotada ubicación, Regina proyecta su mirada sobre la República Checa donde el retroceso en las garantías sociales y el incremento y profundización de las bolsas de pobreza se acrecientan con el nuevo milenio. Un país, también en tránsito, que cierra su pasado socialista con una ruptura territorial y que arriba a los márgenes de prosperidad de la *Comunidad Europea* justo cuando el ponderado estado de bienestar estaba a punto de ser anegado por la oleada de la recesión. El nuevo modelo socioeconómico en el que queda inscrita Chequia agudiza las brechas de desigualdad y hace convivir en la capital la expansión exponencial del consumo superfluo con un crecimiento, no menos significativo, de la exclusión. Es esta zona de sombra la que Galindo expone a plena luz, visibilizando a través de su cuerpo las fracturas que segmentan el *cuerpo social*.

Distintos creadores occidentales han abordado en la contemporaneidad la problemática de la pobreza y su presencia y significación en los entornos urbanos. Probablemente una de las intervenciones más llamativas fue la realizada por Krzysztof Wodzicko (1943), a finales del siglo XX, en la ciudad de Nueva York. Allí, con motivo de la exposición celebrada en el *Centro de Arte Contemporáneo*, el autor polaco se plantea restituir simbólicamente, en el núcleo central de *Union Square*, la forzada ausencia de los *homeless* expulsados de la zona tras un salvaje proceso especulativo. Bajo el título *The Homeless Projection: A Proposal for Union Square* (1986), el artista refleja,

sobre las estatuas de personajes ilustres que ornamentan la plaza, una serie de imágenes holográficas en las que los “sin techo” desalojados recuperaban virtualmente su primitiva ubicación.

La obra de Galindo participa del mismo discurso crítico antimonumental de la efímera obra estadounidense de Wodzicko. Y busca igualmente el amparo de la estatuaria conmemorativa para construir su personal metáfora sobre las contradicciones de los núcleos urbanos del tardocapitalismo. Pero, frente a las fantasmagóricas y grandilocuentes proyecciones de Wodzicko, Regina opta por conferir consistencia corpórea a los seres humanos representados para expresar, con la contundencia de lo real, la profunda falacia sobre la que se asienta en la modernidad el concepto de espacio público. Su provocativa *performance* invade el regulado entorno del casco histórico de Praga, convertido, como tantas capitales europeas, en un cuidado escaparate tematizado del que se procura suprimir todo lo que pueda perturbar los intereses económicos y políticos que gobiernan la ciudad.

Con su acción, la artista reintroduce la conflictividad inherente al hecho urbano, ese espacio donde lo público y lo privado se encuentran e interaccionan. Y hace emerger en él los brutales contrastes poblacionales que, avalados por la coartada de la crisis, escinden la red colectiva en estratos sociales separados por fracturas vitalmente insalvables. En esta avenida de la capital checa, un espacio remodelado para un público de consumidores de ocio, la figura de la artista introduce un punto de ruptura que hace visibles los colectivos “invisibles”. Y, como en la *performance* anterior, devuelve al espectador, en forma de interrogante, la afirmación que se desprende de la imagen que su cuerpo compone. Nuevamente, en una suerte de reflejo especular, la obra compromete la mirada y revierte, sobre quien observa, la crisis de dignidad con que Galindo predica esta escenificación de la indigencia.

Sobre ese mismo trasfondo de dificultades y emergencia, se dibujan dos piezas posteriores en las que Regina José insiste en anudar su reflexión en torno a la urbe. Valora en ella su condición de espacio fundamental de

producción social, donde acontecen y se simbolizan las relaciones humanas. Tanto en *Alarma* (2011)²⁸⁴ como en *Marabunta* (2011),²⁸⁵ el caleidoscópico entorno de la metrópoli, con sus urgencias y contradicciones, conforma el tapiz sobre el que la autora teje las obras. Dos elaboraciones que remiten, sin embargo, a realidades diferenciadas y que se expresan, desde el punto de vista formal, mediante lenguajes igualmente disímiles. Advertimos, no obstante, una casi absoluta superposición de fechas en sus respectivas presentaciones que, celebradas entre el 17 y el 25 de febrero del año 2011, se suman a las coincidencias genéricas de contextualización espacial que ambas construcciones comparten.

No es extraño al contexto latinoamericano el tema de la experiencia de la ciudad como eje creativo. En torno a él, se forjan desde la segunda mitad del siglo XX numerosos proyectos artísticos. La expansión de esta línea prospectiva se relaciona, de forma directa, con las transformaciones sufridas por los grandes núcleos poblacionales del área en el periodo postcolonial. En sus aspectos más visibles, esas modificaciones del tejido urbano suponen para los países del continente un desequilibrado desarrollo de los centros metropolitanos, que se hiperboliza en los que ostentan la capitalidad. A esta dinámica general, hay que sumarle en Guatemala los efectos del prolongado conflicto interno y el desplazamiento humano que su impacto desencadena. Un lastre al que se agregan, en las últimas décadas de la centuria, los efectos de la globalización y el consiguiente cambio de paradigma en los modelos de desarrollo que este fenómeno conlleva.

El impulso centralizador, exigido por los servicios avanzados que el mundo global requiere, supone un incentivo más en la ya sensible concentración demográfica que experimentan, desde el primer tercio del siglo XX, los grandes centros urbanos.²⁸⁶ Simultáneamente, estas ciudades

²⁸⁴ Fotos 120 y 121, pp. 637 y 640. Disponibles en <https://www.reginajosegalindo.com/en/alarma-2/>

²⁸⁵ Foto 124, p. 650. Disponible en <https://www.reginajosegalindo.com/en/marabunta-2/>

²⁸⁶ Según los datos facilitados por la *United Nations Population Division* (UNPD) de las Naciones Unidas, el vertiginoso proceso de urbanización que se produce en Latinoamérica entre 1930 y 1980, lejos de disminuir, se refuerza con el inicio del nuevo milenio. El porcentaje de población de las

sobredimensionadas asisten a una progresiva desarticulación de las estructuras heredadas y a una conformación marcadamente disfuncional de su complejo entramado vial. Dominadas por el caos y la improvisación, se superponen en ellas, de forma desordenada, diversos niveles espacio-temporales y realidades opuestas y coincidentes. En su urdimbre, confluyen el éxodo protagonizado por las migraciones internas, procedentes del mundo rural, y las reubicaciones promovidas por las clases pudientes hacia los nuevos suburbios, convertidos en auténticas islas habitacionales.

El resultado, en el inicio del nuevo milenio, es un agravamiento general de las estructuras socio-económicas territoriales, históricamente ya desiguales. A ello, hay que añadir la extensión de un diseño urbano en el que el primitivo modelo europeo mediterráneo, más compacto, desde el punto de vista físico, y equitativo, en términos sociales, cede paso al modelo anglosajón-americano, más disperso y segmentado. Siguiendo ese patrón, la ciudad se estructura a partir de zonas aisladas conectadas a través de densas redes de autopista. Es este esquema articulador el que nos muestra *Alarma*, la primera de estas producciones y en la que la artista nos traslada a la violenta agresividad las grandes ciudades latinoamericanas contemporáneas de las que la capital guatemalteca constituye un perfecto ejemplo.

Desde un punto de vista formal, *Alarma* (2011) se aleja del acostumbrado formato de acción utilizado usualmente por la autora, para ubicarse, de forma más estricta, en el terreno de la *videoperformance*. Enormemente original en su planteamiento, el proyecto es una obra de encargo que promueve la galería balear *La Caja Blanca*. La filmación se realizó en Guatemala para ser exhibida en una de las citas con el arte contemporáneo que cada año se organizan alrededor de ARCO, la celeberrima feria anual de la capital madrileña. En esta convocatoria de 2011,

ciudades más grandes, salvo escasas excepciones, no deja de aumentar en las últimas décadas, con las perniciosas consecuencias de desestructuración social e incremento de la inseguridad que inevitablemente estos procesos conllevan. La tendencia es especialmente apreciable en los países más pequeños, como Guatemala, El Salvador o Panamá. Puede ampliarse esta información en <http://hdr.undp.org/es/data>, consultado en febrero 2016.

probablemente como consecuencia de las críticas y discrepancias suscitadas en la edición precedente, se refuerza la apuesta institucional que consigue aglutinar, en desarrollo paralelo al evento central, un conjunto diversificado y amplio de ferias satélites.

Entre ellas, *JustMad*, una muestra explícitamente focalizada sobre el arte emergente y en la que resulta inscrita la elaboración de Galindo. El espacio desborda en esta edición su tradicional ámbito expositivo, situado en las cuatro plantas del número 29 de la madrileña calle de Velázquez, para sacar, en una peculiar iniciativa, las obras de arte a la calle. La novedosa sección, comisariada por Javier Duero, incluye un conjunto de cinco proposiciones de arte sonoro agrupadas bajo la denominación general de *Metro Sound*.

Planificadas todas ellas de forma específica para este escaparate artístico, su instalación, con distintas localizaciones, irrumpe sorpresivamente el recorrido de la línea metropolitana de transporte que, metafórica y físicamente, establece un hilo directo de conexión entre las cinco ferias de arte desplegadas sobre el plano de la ciudad. De esta forma, los túneles del metro de Madrid se convierten en el atípico escenario de las distintas producciones proyectadas.

En este marco, Regina José decide situar su obra en la estación Banco de España, un emplazamiento singularmente connotado por su estratégica ubicación. A nivel de superficie, la sede del *Banco Nacional*, el cuartel general del *Ejército del Aire* y el *Instituto Cervantes* confluyen con este ramal de transporte subterráneo. Allí, en el subsuelo, se establece además una llamativa coincidencia entre el apeadero en el que la artista instala su grabación y las cámaras de seguridad de la entidad bancaria que, bajo la fuente de Cibeles, custodian las reservas de oro del país.

Hay que señalar que este punto concreto de la retícula urbana es especialmente sensible desde el punto de vista de la seguridad al estar construido en tres niveles en los que la estación de metro ocupa el estrato intermedio. Sobre la terminal se asienta la célebre fuente de Ventura

Rodríguez que representa, por su estratégica situación, un efectivo dispositivo de seguridad. Por sus características, es un potencial mecanismo de protección con capacidad para inundar, en caso de robo, las cámaras acorazadas del *Tesoro del Banco Nacional*, situadas justamente por debajo de la galería por la que discurre la línea de metro. La confluencia de todos estos elementos y la carga significativa del enclave, en el que convergen núcleos centrales de poder tanto económico como militar y cultural, es la circunstancia aprovechada por la autora para generar esta producción *site-specific*.

La obra de Regina José, también construida en distintos estratos, consigue trazar un puente virtual entre dos realidades marcadamente opuestas, pero vivencialmente conectables: la capital guatemalteca y la capital española. En su primera fase de configuración, *Alarma* se produce y edita íntegramente en Guatemala capital, en donde la autora contrata una ambulancia para efectuar una peculiar travesía local. Durante casi dos horas, lo que dura el audiovisual, el vehículo de emergencia médica alquilado por la artista emprende un prolongado recorrido en el que, con la sirena constantemente encendida, va rastrillando el tejido urbano sin dirección concreta ni objetivo predeterminado.



Figura 96. Foto 120. REGINA JOSÉ GALINDO. *Alarma*. 2011. Vídeo: José Juárez

La cámara, fija en el interior del vehículo, registra en una secuencia continua una radiografía visual de la urbe con sus contrastados barrios y clases sociales. A través del cristal del parabrisas, los grandes viales de la ciudad, captados en cámara subjetiva, se suceden sin ningún orden con el enervante sonido del reclamo acústico como única banda sonora. En abierto contraste, un silencioso estatismo preside el interior del furgón, del que solo apreciamos una parte del salpicadero. En ese acotado espacio, apenas se nos ofrecen dos referencias visuales: una imagen parcial del volante y del brazo del conductor y, circunstancialmente, la intuida mano de quien le acompaña y controla la cámara.

La monótona invariabilidad del habitáculo móvil, del que están ausentes la palabra y la acción, contrasta violentamente con la fluctuación constante que experimenta el paisaje urbano. Las imágenes se suceden en él vertiginosamente a lo largo de un trayecto que, despejado por el punzante e inconfundible sonido de la ambulancia, no conoce obstáculos. Una equívoca sensación de seguridad se desprende de la contemplación de este extraño recorrido en el que, en un ácido remedo de lo que podría ser un *tour* turístico, la autora invita al espectador a contemplar las arterias vitales de su ciudad natal. Pero la sensación de protección y distancia que transmite la tranquila inmutabilidad de la cabina se disuelve ante la disposición de la cámara que inevitablemente nos fuerza a ocupar un lugar protagonista.

Desde esa posición, es imposible deshacerse de la obstinada y taladrante llamada de alarma con que la sirena del vehículo nos envuelve mientras el complejo entramado de la red viaria desfila ante nuestros ojos. Con ese guion, Regina José nos sumerge en la opresiva sensación de apremio que vive a diario la población que habita la capital guatemalteca, una tensión que en la nueva etapa de capitalismo tardío no ha hecho sino agudizarse, como comenta la autora en una entrevista alusiva a la pieza: *“El guatemalteco hoy en día está más atento, más alerta que antes, por la misma violencia que se ha vuelto una cosa tan común y cotidiana. Y se siente más tensión y temor”* (Schmidt, 2012:5).

Con la grabación sonora realizada en Guatemala, Galindo ensambla una instalación audiovisual que queda localizada en el interior de una de las casetas de control de la estación del metro madrileño. Allí permanece durante cuatro días durante los cuales, de forma ininterrumpida, el sonido original de la ambulancia centroamericana se funde con la sonoridad ambiental de los túneles de transporte subterráneo de Madrid. La sensación de alerta que provoca el inconfundible reclamo del silbato médico, con su universal lenguaje, se mezcla en ellos con el ruido ensordecedor de los trenes y el tránsito atropellado de los viajeros, inmersos en el tumulto diario que marca el pulso de la capital española.

Resulta llamativa la naturaleza transicional de los espacios elegidos para plasmar el proyecto. Tanto la elaboración documental como su localización expositiva maniobran en el indefinido territorio de las redes de comunicación, uno de esos entornos a los que las nuevas corrientes teóricas adscriben el calificativo de “no lugar”. Desde que Marc Augé comenzara a utilizarlo en los años noventa del siglo XX, el término describe, con acertada precisión, la condición anónimamente compartida de estas unidades de tránsito. Densas y omnipresentes en la estructura de las metrópolis contemporáneas, estas mallas interurbanas imponen su presencia al mismo ritmo con que las grandes concentraciones de población ven disolverse sus canales de interacción colectiva. El mismo pulso de recambio con el que surgen nuevas áreas habitacionales carentes del soporte de una historia común en la que reconocerse.

Son, en consecuencia, un ámbito extraordinariamente fértil para establecer conexiones entre dos naciones separadas por la distancia abismal que se establece entre una ciudad del denominado “Primer Mundo” y una urbe de la “Periferia”. En este disociado escenario, es el componente auditivo el que, imponiéndose a la sobrevalorada fuerza de la imagen, se convierte en el cordón umbilical que alimenta experiencias vitales disimiles, pero equiparables, entre ambos territorios. De tal forma que la ciudad guatemalteca, una de las más violentas y segregadas del continente latinoamericano, queda hermanada con una capital europea, golpeada

brutalmente por los efectos de la crisis económica y desmembrada, sin piedad, por la interesada manipulación con que ésta ha sido gestionada desde las distintas instancias de poder.

A pesar de sus grandes diferencias, la población de ambas metrópolis, como nos sugiere Regina, comparte un similar sentimiento de emergencia ante el acontecer diario y vive, además, en un literal y permanente estado de alarma frente a las incertidumbres y peligros con los que el nuevo milenio parece empeñado en dibujar el presente. Pero el diagnóstico que introduce la obra no detiene su prospección en el nivel de la práctica analítica y, desde el posicionamiento crítico que define toda la producción de la autora, rebasa el umbral de la anamnesis y adiciona a su descripción sintomatológica una pista prescriptiva. No es ajena a ella la intencionada ubicación de la instalación, situada en los túneles adyacentes a las cámaras del tesoro, el inadvertido basamento sobre el que se asientan los laberínticos subterráneos del transporte urbano.



Figura 97. Foto 121. REGINA JOSÉ GALINDO. Alarma. 2011

Desde esos componentes, la pieza de Galindo reclama atención. La imprescindible para detener, por un instante, la repetitiva rutina de la deriva cotidiana y suspender su frenético ritmo para tomar conciencia de lo que acontece alrededor. Así, el *ostinato* acústico introducido por la sirena de la

ambulancia guatemalteca se convierte en la urbe madrileña en una advertencia dirigida a los transeúntes que circulan por la ciudad. Su intranquilizador sonido advierte a los viandantes sobre los riesgos que se ciernen sobre ellos y les alerta sobre la equívoca fragilidad de ese universo de abundancia en el que hipotéticamente viven. La eventual sensación de seguridad que el entorno ofrece se revela, en los periodos de crisis, tan vulnerable como la tranquilidad que domina el interior del vehículo de la filmación guatemalteca, radicalmente incompatible con la vorágine exterior.

Apenas unos meses después de la presentación del proyecto en la capital de España, *Alarma* es galardonada con el primer premio concedido por “Juannio”,²⁸⁷ la prestigiosa subasta de arte celebrada anualmente en el país centroamericano. El jurado, reunido en el *Museo Nacional de Arte Moderno* Carlos Mérida, justifica el reconocimiento por la pericia de la autora para realizar un retrato preciso de la ciudad. Resulta llamativo que, en su argumentación, el comité valore especialmente la capacidad de Galindo para construir una metáfora de carácter orgánico: “(...) *la narración se convierte en un síntoma de la enfermedad de orden social, cuyo cuerpo es la ciudad en sí y cuya sintomatología se transfiere al espectador con un sentido de alarma y crispación*” (Alonso, 2011:13). Un razonamiento que acierta a descubrir en una producción puramente videográfica la consistencia corpórea que informa toda la poética de la artista.

Y es que, más allá del formato elegido por Regina José para materializar la obra, no cabe duda de que la referencialidad física impregna intensamente todo el metraje de la grabación. A la señalada alegoría antropocéntrica, que reconoce en el conglomerado urbano el organismo vivo que conforman sus habitantes, se agrega el apremiante requerimiento

²⁸⁷ Este evento artístico surge en 1964 con el objetivo de contribuir a la financiación del *Instituto Neurológico de Guatemala*, una institución privada, sin ánimo de lucro, orientada hacia la infancia con pocos recursos y necesidades educativas especiales. El certamen y posterior subasta de obras artísticas, que llega a cubrir más de la mitad del presupuesto de la Fundación, se ha convertido en un reconocido referente dentro de la producción artística contemporánea del entorno latinoamericano, por la alta calidad de las obras anualmente seleccionadas y por la implicación altruista de los reconocidos profesionales que la hacen posible.

implícito en la propia pieza. Un rasgo que hace difícil enfrentar esta “deriva visual”, en que laten sutiles reminiscencias del *détournement* situacionista, con el auxilio exclusivo de la mirada.

La hiriente pista sonora, que acompaña el flujo de imágenes, y la estática pantalla acristalada, desde la que paradójicamente éstas se visualizan, comprometen todo el cuerpo del espectador. Un espectador que, en el contexto guatemalteco, se ve abocado a leer la pieza en un doble bucle, en el que la aprehensión de lo planteado se funde con la experimentación de lo vivido. Con una sorprendente capacidad de síntesis, el proyecto traslada a la filmación un sentimiento colectivo, generalizado entre sus conciudadanos, que la artista condensa en su producción videográfica.

La precariedad vital de su ciudad de origen y el permanente sentimiento de peligro y alarma que la gobiernan es glosada por ella en muchas otras piezas, pero llama la atención en ésta la factura documental y el buscado componente de azar que incorpora al desarrollo de la elaboración. La aleatoriedad con que se desenvuelve el indefinido vagar por las arterias urbanas, sin rumbo prefijado, recuerdan la base metodológica de otras itinerancias estéticas. Sophie Calle es uno de los primeros nombres que emerge en el horizonte referencial, pero también, dentro del contexto latinoamericano, se dibujan otros, como Francis Alÿs (1950) o Gabriel Orozco (1962).

Reencontramos en algunas de las obras de estos autores una inercia similar en la temporalización del espacio, que imprime a su mapeado una experiencia temporal atravesada por lo vivencial. Pero en el deambular urbano que Galindo emprende en *Alarma* no hay lugar para el poso lúdico o la impronta personal que guía la construcción de algunas de aquellas “derivas”. La propuesta de Regina José, por más que se asiente sobre un deseo similar de crítica o rechazo de los principios que regulan las relaciones sociales y la vida en la gran urbe, viene signada por la perentoriedad y la distancia, una percepción ampliamente compartida con el resto de sus conciudadanos, como ella misma señala:

Yo me siento identificada y supongo que es un sentir general. Tú te acostumbras a este sentimiento de alarma, de precaución, en cualquier momento algo puede pasar... Era simplemente como tomar una foto, un reflejo de cómo se siente la sociedad... Este sentimiento está ahí solo hubo que tomarlo y documentarlo (Prensa Libre, 2011).

El retrato de la metrópoli, que en su aleatorio tránsito recoge la artista, se conjuga en clave colectiva y expresa desde los espacios intersticiales recorridos por la cámara, un sentimiento común sobre lo que es vivir en la capital de Guatemala.

“Vivir Aquí” es precisamente la denominación de una de las primeras exposiciones en las que Regina Galindo tiene la oportunidad de exhibir su obra en los inicios de su trayectoria artística. Acogida por el museo *Ixchel* de la ciudad de Guatemala, esta muestra colectiva, datada en el año 2000, intenta ofrecer desde un punto de vista creativo un retrato condensado de la conflictiva realidad guatemalteca apenas cuatro años después de firmados los *Acuerdos de Paz*. Inmediata, directa y formulada en el lenguaje estrictamente performático que da forma a sus realizaciones iniciales, ***Valium 10 mg.*** (2000),²⁸⁸ la producción con que la autora participa en el citado evento, se ensambla con materiales referenciales muy similares a aquellos con los que, once años más tarde, bosqueja *Alarma*. Una distancia cronológica que no implica un diagnóstico social con diferencias realmente apreciables

La inasumible vivencia de una realidad marcada por la incertidumbre y el miedo, y construida sobre la desarticulación y el caos, es metaforizada por la artista en esta obra con la que inicia el milenio. Los recursos utilizados y el lenguaje formal difieren sensiblemente del empleado en el proyecto anterior como también lo hace la respuesta ofrecida. Como es usual en sus primeras propuestas, la economía de medios identifica una proposición en la que su cuerpo, una jeringuilla hipodérmica y una caja de valium inyectable son

²⁸⁸ Fotos 122 y 123, p. 645. Disponible en <https://www.reginajosegalindo.com/en/valium-10ml-2/>

elementos suficientes para trasladar al espectador una imagen descriptiva e impactante de su entorno vital.

Desde la más estricta fisicidad, la *performance* se resuelve de forma sencilla y elocuente en una acción en la que, sin necesidad de palabras, contesta a la pregunta que se halla implícita en la convocatoria de la exposición: “¿Qué significa vivir en Guatemala?” El interrogante es respondido en uno de más extensos sus poemas: “Aquí no se vive” (Galindo,2015:84), confirmando una de las constantes que rigen su producción, la intensa ligazón entre lo escritural y lo corporal. Siguiendo esa pauta que rige su obra, textualidad y acción se entrelazan estrechamente en el conjunto de sus elaboraciones, componiendo una tupida red de réplicas y referencias que enriquecen y singularizan su poética.

Así, al igual que en los demolidores versos que hilan las estrofas del mencionado poema, esta proposición explicita el oxímoron, casi perfecto, que parecen componer los términos “Guatemala” y “vivir”. La incompatibilidad sustancial de ambos elementos fue verbalizada, muchos años antes, en una frase, escéptica y concluyente, comúnmente atribuida al más internacional de sus literatos, Miguel Ángel Asturias: “En este país solo se puede vivir borracho o inconsciente”.²⁸⁹

Independientemente de su autoría, la afirmación, teñida de desesperanza y frustración, bien podría pertenecer al laureado literato que tuvo que buscar en el exilio las posibilidades vitales y creativas que su país le negaba. En el momento en que Regina José ensambla su *performance*, al filo del nuevo milenio, esa sociedad opresiva y asfixiante en la que, durante la primera mitad del siglo, vive el escritor no parece contener muchas más

²⁸⁹ La apócrifa sentencia parafrasea el conocido aserto con que Baudelaire abre *Enivrez-vous*: “Il faut être toujours ivre (...)”, un poema en prosa recogido en el recopilatorio poético *Le Spleen de Paris*. Aún sin posibilidad de corroboración, la cita se mantiene viva y activa, alimentada por todo tipo de fuentes. Su hijo Rodrigo Asturias Amado, comandante de la UNRG, la recupera en una entrevista, en HURTADO HERAS, Saúl, “Los hijos del maíz se volvieron guerrilleros.... (Miguel Ángel Asturias en la visión de su hijo el comandante Gaspar Ilom). Entrevista con Rodrigo Asturias Amado”, *Especulo. Revista de estudios literarios*. Madrid, Universidad Complutense, 2007. Puede leerse en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/asturias.html>, consultado en abril de 2014.

posibilidades de desarrollo personal y cohesión colectiva que las expresadas en la nihilista sentencia. O al menos esa es la conclusión que se desprende de la secuencia performativa planteada por la artista.

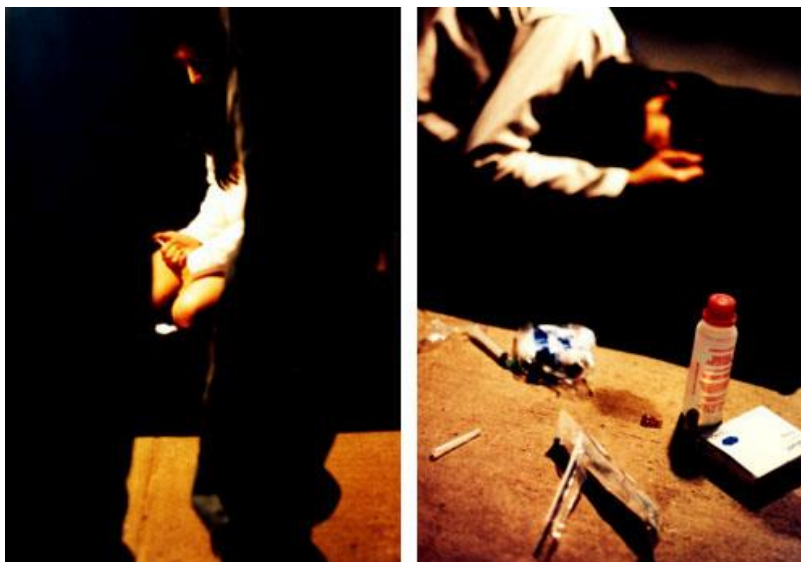


Figura 98. Fotos 122 y 123. REGINA JOSÉ GALINDO. Valium10 ml. 2000. Fotografía: Rosina Cazali

La materialización del proyecto, que cuenta con una reducida documentación visual, incorpora un acusado componente de implicación física. Sentada en el suelo, en una sala vacía, Regina José se inyecta ella misma un conocido sedante en una dosis suficiente como para permanecer sumida en un profundo aletargamiento a lo largo de la acción. En ese estado de postración, replegado sobre la tarima, el cuerpo de la *performer* se muestra ante los espectadores yacente e inmóvil. Junto a él, cargados de simbolismo, se desparraman el fármaco y la jeringa, los dos dispositivos que provocan el desencadenamiento de la propuesta.

La enajenación corporal, frente a un entorno que se predica hostil y violento, es una ruta expresiva explorada posteriormente por la autora en algunas de sus obras. Como en esas futuras realizaciones, en esta proposición Galindo metaforiza la realidad a través de su cuerpo que, en

Valium 10 ml., adquiere, por el efecto relajante de la benzodiazepina, un tono vital que confiere a la conducta una inoperante impasibilidad enajenadora. Vivir en Guatemala es no vivir porque, como ironiza provocativamente Dante Liano en un breve texto incluido en el catálogo de la exposición, es una circunstancia que el propio lenguaje revela impracticable,

En Guatemala, nadie vive “aquí”. Alguien dijo: “el único país del mundo en donde, estando en Guatemala, la gente dice “voy a Guatemala”, “vengo de Guatemala” (...) ¿Y los que nacieron en Guatemala, la ciudad de ese nombre? son de la capital. Como parafrasea Paco Goldman: “Guatemala no existe. Lo sé porque he estado allí” (Liano apud Cazali, Pérez-Ratton, 2001:174).

A la equivocidad cómica destilada por la homonimia de una nomenclatura que confunde capital y nación, se añade la duplicidad apelativa de una ciudad procedente de un proceso fundacional fallido. Santiago de los Caballeros, primitiva sede regional del poder español en Centroamérica, cambia su emplazamiento a fines del siglo XVIII ante los repetidos y devastadores terremotos que la asolan. La Nueva Guatemala de la Asunción sustituye a la capital originaria, desde entonces conocida como La Antigua Guatemala y convertida hoy en un centro turístico poblado de vestigios coloniales. Los juegos verbales que esta reiterada repetición del sustantivo geográfico abre en el registro coloquial permiten a Liano especular, en clave grotesca, sobre la consistencia real de un territorio que, como dramáticamente refleja la obra de Galindo, resulta humanamente inhabitable.

La existencia escindida a que aboca la realidad del país, un entorno en el que se diría que solo es posible sobrevivir esquivando la conciencia, es interpelada por la propia estrategia expositiva de la exhibición, tal como resulta planteada por su curadora Rosina Cazali. Dentro de la sede elegida, el *Museo Nacional del Traje Indígena*, ella escoge los sótanos del edificio y no las salas superiores para ubicar los diferentes trabajos, consciente del lastre colonial de las instalaciones. Este centro cultural se erige para preservar las producciones de quienes, paradójicamente, son excluidos de la dinámica

social, una circunstancia que lleva a Cazali a gestar el discurso sobre lo que significa vivir en Guatemala desde el inicio mismo de la muestra.

Con esa intención, proyecta la articulación de la exhibición. De forma que la simbólica distribución espacial conculca imaginativamente las inercias instaladas en la inabordable rutina diaria de la gran ciudad mesoamericana. Con su categórico gesto, la organización advierte al público sobre la implicación requerida por la propuesta curatorial. Un proyecto en el que, como nos muestra la obra presentada por Regina José, se invita al espectador a reflexionar sobre el letargo indiferente en el que, con frecuencia, por incapacidad o desidia, acaba viéndose posicionado.

No cabe duda de que en la producción del discurso vivencial sobre el que Galindo construye *Valium 10 mg.*, uno de los elementos esenciales es el de la agresividad permanente que impregna el entramado de la capital. En ese ámbito de violencia latente que, como un fluido subterráneo, alimenta las arterias vitales de las urbes latinoamericanas, se formula **Marabunta** (2011), una *performance* que incide en la ruta de exploración vivencial iniciada en *Alarma*. Como en aquella elaboración, de fecha coetánea, la artista despliega, en esta oportunidad en clave abiertamente irónica, los códigos experienciales que dominan la vida urbana en el continente sudamericano.

La propuesta, auspiciada por el *Centro Cultural de España* en la República Dominicana, se materializa en su capital, Santo Domingo, bajo el comisariado de la también *performer* Saruyi Guzmán. Resulta difícil etiquetar esta creación, un producto híbrido que se mueve entre la *performance* y la videograbación y culmina con una resolución escultórica, si bien en sentido estricto se despliega como una acción generada para el espacio público. Santos Mateo, crítico y curador internacional, sitúa la obra, avalada posteriormente por la galería chilena *González y González*, entre las mejores

realizaciones de la etapa, un montaje “*donde el humor, lo tétrico, lo femenino y lo violento se combinan de forma magistral*” (Santos Mateo, 2013).²⁹⁰

No son pocas las producciones gestadas por la artista en el país caribeño en el que vive, durante dos años, tras exiliarse voluntariamente de la capital guatemalteca y al que permanece ligada, durante toda su vida, por estrechos lazos personales y creativos. Pero, más allá de su germinación dentro del contexto isleño, la pieza experimenta a partir de ahí una extensa y diversificada divulgación, seguramente vinculada a la ajustada compacidad de su factura y a la poderosa fuerza de evocación que su planteamiento transmite. Es presentada en la feria *ARCO* de Madrid, por la *Galería Prometeo* de Milán, en el año 2012, y logra mantener activa su capacidad discursiva durante los años posteriores.

Así, en su condición de audiovisual, participa, entre otros eventos, en la *V Semana de Vídeo Iberoamericano* celebrada, en el año 2013, en la *Filmoteca* de Córdoba (España). La programación del Encuentro incluye en esa edición un monográfico dedicado a la autora, en el que esta *videoperformance* constituye la pieza central. Un año antes, ya había sido seleccionada para la *Bienal de Arte de Santa Cruz*, en Bolivia. Un certamen articulado en torno a la reflexión sobre la “Crueldad de la vida”, temática que la obra metaforiza con impactante eficacia.

Pero resulta singularmente llamativa, por atípica, la reformulación que la *performance* experimenta, cuatro años después, para el hiperdesarrollado mundo estadounidense. En respuesta a la invitación cursada por el *Museo de Bellas Artes* de Boston, Galindo produce un *remake* que remodula la proposición para un ámbito acusadamente contrapuesto.²⁹¹

²⁹⁰ En el año 2012, la galería *González y González* de Santiago de Chile, “*uno de los espacios de exhibición más interesantes de Latinoamérica*”, según Santos Mateo, dedica a la artista guatemalteca una exposición individual: “*Marabunta*”, en la que reedita la pieza generada en Santo Domingo un año antes.

²⁹¹ ***Big Bang***, es el título de la pieza con la que, en 2014, la artista versiona el original caribeño. Aunque, por su cronología, esta *performance* desborda los límites temporales establecidos en este análisis, es imposible dejar de aludir a ella. Resulta sorprendente el paralelismo que se traza con este

El entorno urbano vuelve a convertirse en esta propuesta en el espacio idóneo para metaforizar las despiadadas interacciones humanas que los conglomerados metropolitanos propician y que las sociedades contemporáneas, con su desmedida voracidad económica, convierten en pautas de conducta por todos asumidas. Y para ello, la artista acude al imaginario popular y traza, como el título de la obra anticipa, un gráfico paralelismo biológico en el que resuenan algunos de los mitos representativos con los que, desde el tiempo del virreinato, se ha ido construyendo el imaginario caribeño.

Como sinónimo de devastación, el vocablo *marabunta* identifica un tipo peculiar de himenópteros propios de América del Sur. Bien conocidas en la zona y temibles por sus efectos devastadores, estas hormigas legionarias se distinguen por sus desplazamientos, masivos y estacionarios, en el curso de los cuales arrasan cuanto encuentran a su paso. De manera similar, la *performance* planteada por Galindo evoca el poder de destrucción colectiva del ser humano, al mismo tiempo que reafirma la irrenunciable capacidad de resistencia de quien se convierte en el objeto involuntario de esa fuerza agresiva.

Para la puesta en escena de la realización, Regina José adquiere un vehículo europeo que ella misma conduce, un modelo reciente, según comenta en alguna entrevista. Contrata, además, un grupo de veintiún mecánicos, con instrucciones muy precisas: “(...) *desmantelar el auto, pieza*

segundo pliegue de la obra entre *Marabunta* y *Alarma*. En este último proyecto, a partir de una propuesta para la capital madrileña, la artista generaba un puente vivencial entre la población de la urbe europea y la de la distante capital guatemalteca. De forma equiparable, la segunda versión de *Marabunta (Big Bang)* proyecta, aunque en una secuencia temporalmente diferida, una expansión de sentido en el que universos geográficos, en principio radicalmente opuestos, se ven reflejados en la misma superficie especular. El firme posicionamiento crítico que atraviesa toda la producción de la autora subyace en cada una de estas propuestas y las líneas de relación de un mundo cada vez más interconectado afloran en ellas desde nuevas perspectivas. Parfraseando el *leitmotiv* de la *Bienal de Santa Cruz*, anteriormente mencionada, podríamos afirmar que son realizaciones que nos aproximan a *la crueldad de la vida* desde los parámetros globalizados que signan el orden contemporáneo. La imágenes de la realización pueden verse en la página oficial de la artista, en <http://www.reginajosegalindo.com/big-bang/>,

por pieza, hasta desaparecerlo".²⁹² Una vez estacionado y con su conductora en el interior, el grupo de hombres, en una ficcional recreación del despliegue incontenible de las legendarias hormigas del Caribe, se aproxima al coche y, rodeándolo completamente, procede a desmontar, de forma pausada, pero inapelable, cada uno de sus componentes.



Figura 99. Foto 124. REGINA JOSÉ GALINDO. Marabunta. 2011. Cámaras y edición: José Enrique Juárez y Nicandra Mejía

Durante aproximadamente una hora, los jóvenes especialistas, en un trabajo minucioso y tenaz, van desmembrando la compleja maquinaria hasta que, una vez reducida a su carcasa exterior, extraen cuidadosamente a su ocupante y hacen desaparecer los últimos restos del vacío caparazón. Los fragmentos de la carrocería y las piezas del motor se trasladan, uno a uno, a medida que son desgajados del vehículo hasta las dependencias del centro expositivo.

Finalmente, en la vía pública, una vez eliminado todo rastro del carro, la figura solitaria de la *performer* permanece apostada firmemente sobre el asfalto. Indemne, pero desposeído, su cuerpo queda situado en el mismo

²⁹² Web de la artista, en <http://www.reginajosegalindo.com/marabunta/>

lugar que, apenas una hora antes, ocupaba dentro del habitáculo del vehículo. El rumor de la calle adquiere entonces categoría de silencio, una vez extinguida la barahunda sonora orquestada por las herramientas de los operarios.

La pasividad distante que, a lo largo de toda la secuencia, adopta la víctima del despojo se contrapone violentamente con la concentrada y coordinada laboriosidad de quienes lo efectúan. Ajena a los acontecimientos, asiste impasible al expolio sistemático e inapelable que, sin lógica alguna, se cierne sobre ella. El acusado contraste que se establece entre la actitud del compacto grupo de jóvenes y la aislada figura femenina, la ausencia de elementos verbales o de signos de interacción entre los participantes y la precisa ejecución del desmontaje agudizan la sensación de tensión e intensa vulnerabilidad que el maniobrar invasivo e imparable de esta marea humana logra transmitir al espectador. La pericia de los colaboradores elimina cualquier riesgo físico, pero ello no evita que el factor de peligro, tan cercano a las prácticas de acción, planea constantemente sobre la obra durante todo su desarrollo.

Desde el punto de vista de la estructura, hay una clara secuencialidad dual que la propia autora señala en en la documentación que acompaña la propuesta: “(...) *Se concibió como una pieza en dos tiempos, que nos muestra claramente el antes y el después*” (AECID, 2011:4). Pero este binarismo evidente contiene una configuración narrativa de raigambre textual que contribuye a explicar el efectivo funcionamiento fílmico de la grabación videográfica.

En un esquema que nos remite a las reglas clásicas del género, asistimos, en un primer momento, a la presentación de los personajes: el vehículo y su conductora, en la imagen inicial, y el grupo de jóvenes mecánicos aproximándose amenazadoramente desde uno de los extremos de la calle, inmediatamente después. A partir de ahí, se desencadena la acción, que cubre la parte central del metraje. Y finalmente, las consecuencias derivadas de ella provocan un concluyente desenlace que cierra el relato.

Pero la huella de lo textual, como en otras construcciones de la autora, está presente desde la concepción misma de la pieza. La propia artista explicita, en el registro de la acción en su página oficial, la fuente literaria que gesta la imagen que ella utiliza como punto de partida.

“Caribbean Ants

Uno se imagina el mar Caribe

Como un hormiguero que devora las Antillas

*(...)*²⁹³

Los versos que acompañan a la obra se corresponden con un poema del músico y escritor dominicano Homero Pumarol (1971). Autor coetáneo que, como Regina José Galindo, se inscribe en esa nueva generación de artistas centroamericanos que eclosiona con el nuevo siglo. Cargadas de cinismo e ironía, sus poesías, como las realizaciones de la *performer*, beben directamente de la calle y se ensamblan desde la más estricta inmediatez.

Resuenan en esta primera estrofa elegida por Regina algunos de los componentes que, adheridos a la cartografía imaginaria del territorio, conforman el Caribe mítico. Ese *Caribbean* impregnado de inquietante exotismo y anhelo por las crecientes oleadas de visitantes que protagonizan el último capítulo de la *nueva conquista*. Se amalgaman, en la versificación trazada por Pumarol, el eco de la ferocidad legendaria de sus primeros pobladores, los extinguidos caribes que ceden su nombre al territorio, y el abigarramiento multiétnico de sus habitantes, producto inevitable de una historia marcada por la aniquilación y el reemplazo poblacional.

La imagen de fagocitación y desmesura a la que remite la pieza no es ajena a la intensa creolización experimentada por el área, un factor que

²⁹³ Web de la artista, en <https://www.reginajosegalindo.com/en/marabunta-2/d>. El poema del que se extraen estos dos versos puede leerse completa en <http://www.revistapingpong.org/2011/07/homero-pumarol-presencias-reales-la.html>, consultado en junio de 2012.

reencontramos en la obra de otros autores sensiblemente distantes del novosecular dominicano

El Caribe, ese vasto territorio mítico por real que extiende sus fronteras por todo el arco de Centroamérica (...) más que un recinto geográfico un hervidero, tina mezcla múltiple que desborda sus límites, islas y tierra firme siempre expandiéndose (Ramírez Mercado, 2001:119).

En clave similar a la utilizada por Pumarol, el escritor nicaragüense Sergio Ramírez adjetiva el territorio caribeño desde el exceso, como refleja este extracto de un texto publicado, también como el anterior, al inicio del nuevo milenio

Con estos ingredientes, Regina Galindo amasa una propuesta que simboliza la fuerza devastadora de la violencia. En ella, la producción humana se desintegra bajo la avasalladora presión del acto de destrucción que se convierte en el motor que activa la *performance*. “*Es una metáfora de cómo el individuo consume su propia producción*” (Artium, 2012), explica la artista sintéticamente, con motivo de la inclusión de la obra en la exposición organizada por *Artium*, en Vitoria. “*Es un acto de poder*” (AECID, 2011:4), había argumentado anteriormente, aludiendo al vector que desencadena la acción, para añadir “*(...) muestra el actuar del individuo en colectivo porque es así como se inhibe la conciencia individual y se va caminando por la vida desmantelándolo todo sin tomar ningún tipo de responsabilidad*” (AECID, 2011:3).

La interpretación se completa, en el mismo texto, con las líneas dedicadas al sujeto pasivo de la acción: “*Contrariamente el cuerpo de la artista (...) es el cuerpo de cualquiera de nosotros mismos que hemos aprendido a ver con naturalidad el hecho de perderlo todo*” (AECID, 2011:4). Una lectura que constata la condición transitiva de toda conducta marcada por la violencia y la resiliencia con la que a menudo se hace preciso enfrentarla. Pero, con ser precisa, esta explicación no agota la rica polisemia que rezuma la pieza. Entre el mar que fagocita las Antillas, en el poema de Pumarol, y el

torrente humano que, con la fuerza incontenible de la naturaleza, deglute, en la *performance* de la guatemalteca, la moderna maquinaria fabricada por la industria europea, intuimos el rastro de la tradición contracultural que abre el pensamiento de Oswald de Andrade (1979).

Las líneas argumentativas de su *Manifiesto Antropófago* reverberan de alguna forma en la obra. Una construcción en la que, como en el texto del teórico brasileño, el factor colonial se conjuga con el recurso metafórico de la ingesta, transmutada aquí en la insaciable voracidad de la destructiva *marabunta* humana que desintegra y reabsorbe el automóvil traído de la metrópoli europea. “Solo me interesa lo que no es mío” (De Andrade, 1979:67) pregonaba Andrade en su provocativa proclama, para glosar la extarordinaria ductilidad del mundo latino para crecer devorando, reinventando, resistiendo. Falta, por supuesto el componente liberador que en la cultura de Brasil cumple el desenfreno carnavalesco. Nada más distante del pulso creativo de la artista guatemalteca que ese tono lúdico, pero ello no es obstáculo para que, en la crudeza de *Marabunta*, percibamos un poso de humor que también forma parte de la propuesta.

Esa comicidad sutil, pero innegable, planea sobre el conjunto de la elaboración y puntúa, de forma inconfundible, el intervalo grotesco en que, una vez destrozado el vehículo, la conductora es sacada de su interior. En esta llamativa secuencia, los operarios extraen, con extremada suavidad, el cuerpo de la artista del destartado esqueleto mecánico y, con la misma delicadeza, lo depositan cuidadosamente sobre el carril urbano despertando la hilaridad del público. Allí, finalmente, sobre el vacío generado, se erige, solitaria e inmovible, la desguarnecida figura humana que, estáticamente anclada en el pavimento, cierra la *performance*.

La desconcertante sutura con que Regina José da por concluida la intervención evoca formulaciones retomadas con posterioridad en otras realizaciones. *Tierra*,²⁹⁴ el proyecto producido para *La Maréchalerie* en

²⁹⁴ Análisis pormenorizado de la obra en p. 487.

Versalles, es, sin duda, la referencia más clara, aunque no la única. En ambas, la resolución formal de la pieza establece un agudo contrapunto entre un entorno de destrucción masiva y una imperturbable figura femenina que es lo único que persiste cuando el aniquilamiento concluye. Y si bien es cierto que en *Marabunta* este vector no presenta la misma radical centralidad, es incuestionable que también de esta propuesta caribeña se puede desprender una lectura esperanzadora que se suma a algunos de los aspectos señalados.

Símbolo de la violencia brutal y de la desposesión más absoluta, la obra mantiene, sin embargo, una incuestionable certidumbre sobre la capacidad humana para la supervivencia. En medio del caos y del miedo, la vida permanece, tenaz e incólume, ante las acometidas de la devastación. Una línea discursiva que reencontramos en distintas ocasiones a lo largo de la trayectoria productiva de la artista. Estrechamente ligada a su posición creativa, esta perspectiva define, vital e intelectualmente, el lugar desde el que Regina construye sus propuestas y alcanza, probablemente, su expresión más nítida, pero también más abstracta en *Caparazón*, una elaboración presentada tan solo un año antes.

Caparazón (2010), un encargo recibido desde Italia, engarza sin dificultad en la senda trazada por ese hilo conductor que conduce siempre a la vida. Figura además entre las obras más líricas y de mayor belleza visual del repertorio de la autora. En ella, la artista recupera el contrastado juego de opuestos que le es tan propio y vuelve a configurar, bajo estas premisas constructivas, una intervención en donde la pasividad y la agresión confluyen en un mismo escenario. Signado por el estatismo, su cuerpo, confinado e inmóvil, conforma el eje nuclear de la propuesta y el componente principal alrededor del cual se desencadena la acción. Y es un grupo de colaboradores externos quienes, asumiendo el protagonismo activo de la composición, intentan quebrar, con extremada violencia, la serena quietud que Galindo escenifica bajo la superficie de una transparente burbuja protectora.

Programada para ser presentada en el *Museo de Arte Contemporáneo Donna Regina*, de Nápoles, la *performance*, como es habitual, queda registrada en una videograbación que apenas dura tres minutos. Durante ese breve lapso, asistimos a una escena que, pese a su concepción circular, se articula en tres tramos narrativamente secuenciados. Inicialmente, la *performer* se muestra ante el público encerrada en el interior de una cúpula transparente situada en el patio interior del museo napolitano. Desnuda, inmóvil y en posición fetal, Regina José ofrece una imagen de vulnerable fragilidad, pese a la sugerencia de cobijo y protección que el cascarón semiesférico que la acoge transmite. La sensación de indefensión se acentúa cuando un grupo de hombres y mujeres, armados con palos de madera y barras de metal, irrumpe sorpresivamente en el escenario y golpea con inusitada violencia la envoltura de metacrilato.



Figura 100. Foto 125. REGINA JOSÉ GALINDO. *Caparazón*. 2010. Fotografía: Rafael Burillo y Teresa Margolles

Con gran vehemencia y durante casi un minuto y medio, la rueda de jóvenes descarga sus enérgicos impactos sobre la bóveda protectora. El estrépito de los percutores rompe con brusquedad el silencio y satura con sus sonidos, secos y desasosegantes, el espacio elegido por la *performer*. Como podemos comprobar, una vez más, el componente sonoro se convierte en

una herramienta extraordinariamente útil para suscitar en el público las emociones deseadas.

Pero la furia de los repetidos embates no consigue mellar la superficie traslúcida de la bóveda y, ajena al tumulto exterior, Galindo permanece inerte y replegada en su claustro protector, inmune al ensañamiento que se desata sobre ella. Impotentes, los agresores van abandonando el escenario a medida que sus armas, tronzadas por los reiterados impactos, se revelan incapaces de atravesar la pantalla defensiva.

Finalmente, retorna la calma y el entorno recupera el aletargado tono de reposo que proyecta la escultura orgánica forjada por el cuerpo de la artista. Pero el espacio ya no es el mismo, como atestiguan los fragmentados restos de tubos y varas desperdigadas alrededor del domo. Tampoco el silencio que recuperan los espectadores puede sentirse con equivalente intensidad, cargado como está, tras los acontecimientos experimentados, por los rastros de inquietud y temor que la desafortunada agresión ha incrustado en el corazón de la pieza. Porque, como explica la propia autora, es el miedo el protagonista central de esta construcción, “(...) *Esto fue una pieza sonora que hago en Nápoles y básicamente estoy hablando del miedo. Para hablar del miedo recurro al sonido, el sonido de los golpes en contra de este domo blindado*” (Artium, 2012).

La innegable intensidad emocional de la realización bascula sobre esa intimidatoria pista auditiva que configura la banda sonora de la escenificación. Su trazado abrupto y desigual nos traslada, en un lenguaje condensado y altamente metafórico, a uno de los límites más aristados de la convivencia social: “*El miedo (...) en cada estallido, en cada golpe.*”²⁹⁵ Y en torno a él, los interrogantes que suscita: ¿Cuál es su origen? ¿Cuáles nuestros niveles de tolerancia?, ¿En dónde se sitúan los umbrales que marcan, o inhiben, nuestra capacidad de reacción?, ¿Hasta dónde nos sentimos concernidos por sus efectos?, preguntas pertinentes en cualquier contexto, pero que adquieren singular relieve en las anestesiadas sociedades contemporáneas, donde la

²⁹⁵ Web de la artista, en <http://www.reginajosegalindo.com/caparazon/>

reflexión sobre el miedo como instrumento de control colectivo resulta especialmente oportuna.

No es éste un factor desconocido para la artista guatemalteca y son numerosas las obras que, en diferentes registros semánticos, incorporan su perturbadora presencia. Pero, fuera del entorno latinoamericano, es probablemente *Caparazón* la que de forma más neutra y nítida centra su foco de atención sobre esa sensación humana que genera alerta y angustia ante lo que percibimos como peligroso. Resulta llamativa la dimensión acusadamente simbólica y la estilización compositiva con que aparece diseñada la *performance*, sobre todo si tenemos en cuenta que *Caparazón* no es en realidad la propuesta planteada originalmente para el evento.

En un primer momento y ante la invitación del *Museo Madre*, de Nápoles, la artista diseña una obra que, con el mismo eje temático, intenta tender un puente de conexión entre su Guatemala natal y esta zona del sur de Italia. No podemos ignorar que esta II edición de “Corpus. Arte in azione”, organizada por el *Museo de Arte Contemporáneo* de Nápoles, se marca como reto la incorporación de artistas, fundamentalmente latinoamericanas, radicalmente comprometidas con su medio. Teresa Margolles, Tania Bruguera (1968) o María José Arjona figuran, al igual que Regina José Galindo, entre las invitadas a la muestra. Junto a ellas, se alinean una serie de creadoras, de distintas nacionalidades, hermanadas por su común posicionamiento frente al poder y la violencia.

“*Todas las artistas trabajan con el cuerpo en clave política*” (Marchetti, 2010), aseguran Adriana Rispoli y Eugenio Viola, comisarios del evento, confirmando las señas de identidad de las participantes, al mismo tiempo que valoran la trascendencia coyuntural de su aportación al evento, “(...) *visto el momento de escasa libertad expresiva de nuestro país*” (Marchetti, 2010). Con este punto de partida y enlazando con la práctica de inmersión que define las construcciones que realiza en contextos ajenos, Regina José proyecta una acción estrechamente vinculada con la realidad local, pero

trabada con las vivencias propias. Así se gesta *Coraza*,²⁹⁶ un proyecto fallido que se atreve a escarbar en las zonas más opacas del entramado sociopolítico de la ciudad anfitriona.

Son esas redes soterradas de poder las que despiertan inicialmente el interés de la *performer*, que explora los vínculos que pueden establecerse entre su punto de origen y la ciudad italiana, una urbe que las estadísticas emplazan como la capital más violenta de Europa. Nápoles, junto a la Campania, se sitúa en el epicentro de *La Camorra*, una de las organizaciones criminales más arraigadas y temidas del sur de Italia. Diestra en asesinatos y extorsiones, esta red mafiosa, alimentada por el narcotráfico y enraizada por generaciones en la urdimbre colectiva, sustenta una mentalidad en que la prepotencia y el miedo, como mecanismos de poder, han acabado por adherirse a la propia piel del tejido social. La ciudad, como afirma el periodista y escritor Roberto Saviano, “(es) *un lugar donde la vida no vale nada*” (Mora, 2009).²⁹⁷

Este es el punto de conexión del que Regina José se sirve para hilar su primera proposición, desde la familiaridad de quien proviene de un país que también ha firmado con su Historia un pacto de encubrimiento y silencio. La planificación original, que el comité organizador rechaza por estimarla excesivamente peligrosa, es mucho más inmediata y explícita que la posterior reformulación finalmente exhibida. En ella, en un simulado ejercicio de tiro contra una diana humana, Galindo dramatiza, en la arena estética, una praxis

²⁹⁶ El proyecto aparece documentado en la plataforma digital diseñada por Elizabeth Módena y Marco Scotti, de la *Universidad de Parma*, un espacio que trabaja sobre propuestas de arte contemporáneo que no tuvieron posibilidad de llegar al público. La obra incluida en este *Museo Virtual* puede localizarse en <http://hdl.handle.net/1889/2089>, consultado en febrero 2015.

²⁹⁷ Hay que tener en cuenta que tan solo unos meses antes de la celebración del evento en que participa Regina Galindo, la fiscalía italiana difunde, por primera vez, un vídeo de seguridad en el que es posible ver una ejecución de *La Camorra* en una populosa calle de Nápoles y a plena luz del día. Por su excepcionalidad, la noticia es recogida por toda la prensa internacional que reproduce, entre otros, los comentarios de Roberto Saviano sobre la “*absoluta y trágica serenidad*” tanto del asesino como de los ciudadanos.

usual en los patrones de actuación de *La Camorra*, sobradamente conocidos, pero socialmente invisibilizados.

El valor criminal, como señalan distintas fuentes,²⁹⁸ es el componente esencial en los códigos de conducta de esta ilegal estructura metasocial. Y el asesinato sin mediaciones su manifestación más concluyente. La muerte expeditiva se convierte así, en un efectivo instrumento de poder y amedrentamiento, además de un mecanismo integrador y de prestigio para sus miembros. Todos estos ingredientes se amalgaman en *Coraza*, un *performance* que, en un hábil juego de trueques semánticos y permutas espaciales, intenta hacer aflorar aquellos interrogantes y reflexiones que, por temor o acomodación, se resisten a ser formulados.

En su boceto previo, la obra replica físicamente la doble realidad que el entramado delictivo instaura en la vida cotidiana de la ciudad. Tal como recoge la documentación del proyecto aportada por la artista, la acción precisa de una amplia estancia escindida en dos habitáculos espacialmente diferenciados, pero no comunicados. En el primero de ellos, Regina José, ocupando una vez más el lugar de la víctima, se sitúa, en pie y a metro y medio de distancia, frente a un profesional armado con una pistola del calibre veintidós. En la sala contigua, separada por un delgado tabique, queda ubicado el público. La disposición independiente de los dos recintos impide a los asistentes contemplar la escena, pero el grosor del muro de separación es lo suficientemente liviano como para no obstaculizar la escucha.

Desde su posición, los asistentes oyen cómo una voz masculina formula tres veces la misma pregunta: “¿Tiene usted miedo?” Tras ser interpelada de forma repetida y al no ofrecer ninguna respuesta, la *performer* recibe un disparo. Inmediatamente después de la detonación tanto ella como el voluntario implicado abandonan la sala, dejando en el suelo los petos de protección que, rememorando las históricas prácticas de entrenamiento de la

²⁹⁸ Resulta muy ilustrativo el texto de Roberto Saviano, *GOMORRRRA. Viatge a l'imperi econòmic i al somni de domini de la Camorra* (2007). En el año 2008, Matteo Garrone estrena *Gomorra*, una película, ampliamente galardonada, basada en el libro de Saviano.

Camorra, ambos llevan. Solo en ese instante, se permite a los espectadores acceder a la estancia. Así, exiliado del campo de visión, pero participe de la acción a través de la información recibida, el público se ve atrapado en una inquietante disyuntiva.

Parece difícil eludir la imprecación directa emitida al otro lado del muro y no sentirse convocado por un interrogante tan asertivamente enunciado. Como parece sugerir la artista, es imposible compartir vecindad con la muerte y no toparse con el miedo. Él es el gran protagonista de la acción, por más que se disponga de una protección tangible, como los actores enfrentados en la *performance*, o se pretenda buscar resguardo tras la fingida coraza del desconocimiento y la ignorancia. Como ocurría en (279) *golpes*,²⁹⁹ la construcción presentada en Venecia en 2005 con la que guarda cierta proximidad formal, más que la violencia en sí misma es la tensión provocada en el público el eje alrededor del cual la artista decide articular la pieza.

Si comparamos *Coraza*, el proyecto rechazado, con *Caparazón*, la propuesta finalmente exhibida, llama la atención el grado intensidad con que Galindo reformula su intervención y las modificaciones introducidas en la resolución final de la pieza. No cabe duda de que ambas mantienen constantes algunos elementos: la relevancia del miedo como eje aglutinador, el peso sustancial de los componentes sonoros, el recurso a la sorpresa para provocar la reacción del auditorio. Pero, con todo, es innegable que estamos ante dos elaboraciones conceptualmente distintas.

La referencialidad contextual, que en *Coraza* genera una ligazón directa con el medio, se diluye en *Caparazón* en favor de una proyección más genérica y universalizadora. Y aunque la violencia se incrusta en ambas con la misma vehemencia, hay en esta última un deslizamiento del foco prospectivo que transita desde la muerte hacia la vida, nítidamente evocada por esa burbuja transparente en donde, en posición fetal, la *performer* permanece guarecida.

²⁹⁹ Análisis pormenorizado de la *performance* en p. 336.

La sequedad formal de la proposición primigenia contrasta vivamente con la estilizada carga poética que marca el trazado de *Caparazón*. Un rasgo que presentimos ya en los desiguales títulos de las obras. Sin renunciar al concepto protector que se desprende de la denominación de las dos piezas, en *Caparazón* Regina José troca la beligerante agresividad que evoca semánticamente la palabra coraza por una acepción de raíz orgánica, menos aristada, que traslada la propuesta a un horizonte diferente.



Figura 101. Foto 126. REGINA JOSÉ GALINDO. *Caparazón*. 2010. Fotografía: Rafael Burillo y Teresa Margolles

Es innegable que ambos términos también contienen una cierta ambigüedad que la autora introduce, asimismo, en la obra. Tanto la coraza como el caparazón proveen defensas, pero también blindajes tras los que es posible sortear el miedo y resguardarse del dolor y la tragedia ajena. Pero ello no es obstáculo para que prevalezca en nuestra retina la sólida estabilidad de la imagen escultórica generada por *Caparazón*. Mucho más sintética y depurada en cuanto a su léxico y de una extraordinaria potencia visual, la construcción presentada finalmente en Nápoles se resuelve en un código rigurosamente simbólico que enfatiza el conceptualismo habitual en las obras de la artista.

El diáfano e invulnerable cascarón que Galindo sitúa en el eje central del renacentista patio italiano, un círculo inscrito en un cuadrado, se convierte en una espléndida metáfora que reafirma la continuidad irrevocable de la vida. Una certeza que solo adquiere probada consistencia si, como ocurre en el posicionamiento poético de la *performer*, la existencia individual se dimensiona atendiendo a su coherencia colectiva, como ella apunta:

“(…)

No importa lo que te pase

cuánto sufres o cuánto dolor te trae la vida:

estás vivo y eso es suficiente” (Licata, 2014).³⁰⁰

Pero la vida guarda un vínculo indisoluble con la muerte, esa frontera que en los ensamblajes de la artista demarca su territorio en los alrededores de la violencia. Dentro del perímetro que delimitan sus implacables balizas se sitúa una de las constantes que mejor define la investigación creativa de la autora. Sus atropellos y excesos son examinados por la *performer* guatemalteca en los registros idiomáticos más diversos, en un abordaje especialmente sensible con la persistente conflictividad social que envenena su contexto más próximo. Una violencia desaforada que gangrena las grandes urbes del continente latinoamericano y que alcanza, en la disgregada y superpoblada capital guatemalteca, cotas desorbitadas.

Su presencia, tan prevalente como normalizada, ha terminado por convertirse en uno de los rasgos indisolublemente ligados a este entorno urbano. Dentro de este ámbito de exploración, las obras de Galindo buscan ubicarse más allá del nivel de superficie, siempre empeñadas en traspasar las imágenes convencionales y en desbordar los estereotipados clichés de una realidad remozada por la propaganda oficial o enmascarada por el fatuo

³⁰⁰ En marzo de 2014, la ciudad de Milán acoge una amplísima exposición dedicada a la artista guatemalteca bajo el epígrafe “ESTOY VIVA”. Con este título presenta una escultura monumental con la que homenajea al pueblo *ixil*, superviviente del genocidio maya. Los versos reseñados se corresponden con un poema escrito en paralelo al evento. Puede leerse completo en <https://thelivingnews.it/il-corpo-di-regina/>

efectismo de la prensa amarilla. Declinado en diferentes conjugaciones y revestido con muy distintos ropajes, este ámbito reflexivo, que recorre de forma transversal la producción de la autora, acota una serie de piezas en las que Regina José analiza, aproximándose a sus fuentes o explorando sus consecuencias, las derivadas sociales con las que este campo se encuentra interrelacionado.

Aproximarse a la violencia, un fluido letal que Guatemala transpira por todos sus poros, no es evidentemente hacerla visible de manera directa. Para ello, solo sería preciso asomarse aleatoriamente a los espacios informativos de las emisiones radiofónicas, a las páginas de sucesos de los diarios o a los canales más sensacionalistas de la programación televisiva. Es por ello que, pese a su innegable explicitud, las elaboraciones de Regina José modifican siempre los requisitos de legibilidad y desplazan sus respuestas ante las cuestiones abordadas hacia las imprescindibles preguntas por las relaciones que la violencia mantiene con las instancias políticas y de poder.

Una de las piezas en las que de forma más tangible e inmediata la artista escenifica esta inacabable problemática que parece cosida a la vida misma de la población es ***A puño limpio*** (2004).³⁰¹ La *performance*, presentada en el *Centro Cultural de España* en Guatemala en el año 2004, destaca en el conjunto de su producción con características propias. Pese a lo temprano de la fecha, se abre con ella una nueva línea de expresión formal, inexplorada hasta ese momento, en la que planificación y ejecución material quedan claramente dissociadas. Por primera vez en el catálogo de sus realizaciones, la dramatización de la pieza se desliga totalmente de la omnipresente corporalidad que acostumbraba a signarlas.

En esta obra, son dos colaboradores quienes tienen la responsabilidad de concretar su proyección. También el desarrollo de la acción introduce novedades reseñables. Proyectada para la sesión de apertura de una exposición de carácter colectivo, la inscripción de la pieza en ese contexto

³⁰¹ Fotos 127 y 128, p. 665. Disponible en <https://www.reginajosegalindo.com/en/a-puno-limpio-2/>

inaugural se produce deliberadamente con la envoltura de lo sorprendente. Como recoge, con su habitual parquedad, la página oficial de la artista: *“Dos hombres, de características físicas semejantes, son contratados para tener una pelea a puño limpio en la inauguración de una muestra de arte”*.³⁰²

Y esa es escuetamente la definición descriptiva de la pieza que, con toda la ineludible expansión física de una auténtica reyerta callejera, irrumpe, sin previo aviso, en una de las salas expositivas ante el desconcierto inicial del público asistente. La refriega, fiel a las pautas con que usualmente se recortan este tipo de confrontaciones cuerpo a cuerpo, de inmediato congrega en torno suyo un nutrido grupo de observadores. Durante los casi dos minutos de duración en los que se mantiene activo el enfrentamiento, los inadvertidos espectadores asisten atentamente a la contienda que, como en otras ocasiones, queda registrada en una grabación videográfica.



Figura 102. Fotos 127 y 128. REGINA JOSÉ GALINDO. A puño limpio. 2004

³⁰² Web de la artista, en <http://www.reginajosegalindo.com/a-puno-limpio/>

La exposición colectiva, “Días Mejores. Arte y ética para tiempos mejores”, en la que se incluye la *performance*, está comisariada por Rosina Cazali, una figura inexcusablemente asociada a la eclosión creativa que acompaña al nuevo milenio y emerge, con inusitada fuerza, en el átono horizonte que dominaba la región. Yasmín Hage (1976), José Osorio (1974) o Andrea Aragón (1970) son algunos de los nombres incluidos en la relación de participantes del evento. Todos ellos, sin excepción, estrechamente vinculados al impulso de renovación que, desde distintos frentes y con diferentes lenguajes expresivos, pugnaba por abrir brechas de libertad en el anquilosado panorama cultural del país.

La raigambre plástica de las piezas presentadas, que apuestan formalmente por una innovadora utilización de los medios expresivos, agudiza el impacto sorpresivo y la capacidad de incidencia del montaje ideado por Galindo. Por sus propias características, la propuesta introduce un intencionado desgarrón en el arranque de la muestra y anticipa el discurso socialmente comprometido desde el que se articulan las distintas piezas seleccionadas, por más que la disposición parietal y la naturaleza del lenguaje de muchas de ellas alentara la posibilidad de una contemplación puramente visual. “*Quisiera que mi trabajo quede como documento para que generaciones futuras piensen nuevamente y evalúen su existencia y el rol que todos jugamos en la vida de los demás*” (MADC, sf), apunta la fotógrafa Andrea Aragón, comentando el sentido global de su obra.

Y es esa suspensión de lo establecido, que implica una actitud reflexiva sobre lo que la realidad ofrece, la que consigue generar Regina José al plantear su proposición. Con su vocabulario disruptor y directo, la *performance* traslada a la sala de exposiciones la avasalladora carga de violencia que satura a diario la vida de la ciudad y la convivencia colectiva del país. Desgajada de su entorno habitual y despojada por tanto del efecto invisibilizador que conlleva “lo normalizado”, esta simulada confrontación puede ser percibida con una nueva mirada. “Días Mejores” es el desiderativo título con que su curadora nomina la exhibición. Dos vocablos que explicativamente prolonga con una breve aposición: “*Arte y ética para tiempos*

mejores”, una explícita apostilla que no deja ninguna duda sobre el posicionamiento crítico desde el que se concibe la muestra.

Resuenan en la escueta denominación elegida los ecos de un incisivo proyecto cinematográfico de carácter independiente que, bajo el mismo epígrafe, realiza Luis Urrutia (1976) en el año 2002. El cortometraje, de apenas treinta minutos de duración y enmarcado en la amplia ofensiva creativa que despliega la generación de posguerra, abre una ácida trilogía en la que su autor somete a crítica el persistente inmovilismo de la sociedad guatemalteca. Estereotipos sobredimensionados parodian en la proyección fílmica el pesado lastre de xenofobia y sexismo de un territorio construido sobre valores excluyentes y arcaizantes.

Extraviado en un *continuum* temporal que perpetúa intereses, normas y comportamientos, el presente se emborrona en el país, incapaz de distanciarse plenamente de un pasado plagado de injusticia y muerte. Resulta, por lo tanto, imprescindible, como reclama Cazali en el subtexto con que etiqueta la exhibición, vincular el arte con la ética si lo que se busca es conformar un futuro sustentado sobre nuevos cimientos. Como ella misma señala en una entrevista: “(...) *Precisamente porque el arte es una parte sensible de la sociedad, lo interesante es ver cómo los artistas están traduciendo la realidad y acercándose a la determinación de una ética personal*” (Montero, 2003).

En este contexto, la *performance* orquestada por Regina José para la jornada inaugural abre paso al cuestionamiento y la sospecha. ¿Son realmente mejores los *nuevos tiempos*?, tal y como arguye el discurso oficial, o ¿continúan latiendo en ellos las mismas letales rémoras? Al incrustar en el incontaminado territorio de la institución galerística el violento pulso de la calle, la artista no cierra paso a la esperanza, pero a través de ese metafórico enfrentamiento, sostenido entre iguales, reclama la atención de los espectadores, concernidos todos ellos por una realidad que solo la voluntad conscientemente crítica de sus protagonistas es capaz de tornar mejor de lo que es.

Hay que tener presente que, contra lo que hubiera sido razonable esperar, para los países centroamericanos, el fin de las dictaduras y la guerra no vino acompañado del restablecimiento de la tan deseada paz. El ascenso de nuevas élites políticas y la configuración de grupos económicos regionales decididos a alinearse con los postulados más duros del neoliberalismo no favorecen un modelo de desarrollo facilitador de la convivencia social. Entrampados en una red de relaciones comerciales desequilibradas y comprometidas con los itinerarios trazados por la geopolítica estadounidense, las recientes democracias centroamericanas asisten, tras el fin de la contienda, a la profundización de la brecha de desigualdades que ya fisuraba la población con anterioridad a ella.

Estos elementos constituyen un caldo de cultivo propicio para la expansión y afianzamiento de consistentes focos de delincuencia y conflictividad, que acaban por convertirse en uno de los signos identificativos de la zona. La lacra de la violencia, el significativo peso del crimen organizado y su relación con el narcotráfico no son evidentemente un fenómeno insólito en la región, pero llama poderosamente la atención el extraordinario crecimiento que experimentan todas sus variables al filo del nuevo siglo. A ello hay que añadir el surgimiento de nuevos comportamientos violentos que, especialmente en los grandes núcleos urbanos, se han ido sumando a los patrones preexistentes.

Y todo ello acontece precisamente en un periodo caracterizado por el fracaso de las expectativas de bienestar social y desarrollo humano que había despertado la firma de los *Acuerdos de Paz*. Asediados por graves problemas de inseguridad pública, los países del área “descubren” prolíficos semilleros de peligrosidad, hasta entonces desconocidos. Al mismo tiempo, sus instituciones desarrollan sistemas de registro que revelan, sin posibilidad de error, la magnitud real del problema. Como corroboran los informes elaborados por los organismos internacionales, los datos arrojan cifras desalentadoras que llevan a la *Organización Mundial de la Salud* a etiquetar

los homicidios de América Latina, con especial incidencia en Mesoamérica, con la rotunda calificación de “epidemia”.³⁰³

La violencia política justifica, desde mediados de la década de 1950, los abultados índices de muertes violentas que contabilizaba el continente, pero hay que buscar nuevos factores explicativos para dar cuenta de la contumaz persistencia que estos datos mantienen en algunos estados tras los cambios políticos experimentados por la región. El problema se agudiza particularmente en ciertos países del área centroamericana, un territorio clave para el narcotráfico por su condición de corredor natural entre las áreas de producción y su principal punto de consumo, los Estados Unidos. Con notable presencia en Guatemala, este tipo de criminalidad se ha visto reforzada por la progresiva penetración de los cárteles mejicanos que, en connivencia con sus aliados locales, han urdido espesas redes de relación entre la delincuencia de ambos países.

Esta circunstancia, al igual que el elevado número de armas de fuego en manos de particulares o la extremada facilidad para acceder a ellas, una cuestión abordada por Galindo en sus obras, guarda estrecha vinculación con la historia reciente del país y las peculiares características de su prolongado proceso bélico.³⁰⁴ A todo ello, hay que añadir el desbordado crecimiento de la

³⁰³ En el Informe sobre la situación mundial de la prevención de la violencia 2014, publicado en Ginebra conjuntamente por la OMS, el *Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo* (PNUD) y la (UNODC), estimaban, en 2012, un total de 167.617 muertes en la región por *Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito* homicidios, 28’5 homicidios por cada 100.000 habitantes. Un porcentaje que representaba más del cuádruple de la tasa mundial. El documento declara a Venezuela, Guatemala, Honduras, Colombia, Panamá y El Salvador como los países con porcentajes más elevados. En https://www.unodc.org/documents/gsh/pdfs/GLOBAL_HOMICIDE_Report_ExSum_spanish.pdf, así como en <http://www.unmultimedia.org/radio/spanish/2014/12/oms-paises-de-america-latina-y-el-caribe-tienen-las-tasas-de-homicidio-mas-altas-del-mundo/#.VbXTRvna2Zg>, consultados en junio de 2015. La actualización de datos realizada por UNOCD en 2019 continúa señalando la región como el lugar más peligroso para vivir. Latinoamérica lidera los registros a nivel mundial, con especial incidencia en Centroamérica y la incorporación de México y Brasil al escalón de los porcentajes más altos, como principal novedad. En <https://www.unodc.org/unodc/en/data-and-analysis/global-study-on-homicide.html>, consultado en marzo de 2020.

³⁰⁴ Tras la finalización del conflicto, un número no despreciable de exmilitares pasan a engrosar los ejércitos de criminalidad del narcotráfico imprimiéndoles un sello propio. La artista comenta, en el

violencia juvenil, bajo la forma de pandillas o maras. Asociaciones delictivas, propiciadas por los entornos de marginalidad y pobreza que, tanto en Guatemala, como en Honduras y El Salvador, se convierten en una de las principales fuentes de riesgo en los grandes núcleos urbanos.

La suma de todos estos factores obstaculiza la viabilidad política y económica de la zona. Como afirma Felipe Jaramillo, autorizado especialista y director del *Banco Mundial* en Centroamérica: “*La inseguridad ciudadana impone una tremenda carga social y económica sobre toda la región. Afecta a las empresas, a las instituciones, al clima de inversión y perjudica la capacidad de los gobiernos para enfocarse en otras necesidades sociales*” (Ojea, 2013). Pero, más allá de su incidencia, los poderes públicos no son ajenos a la determinación con que acaban perfilándose todos estos parámetros. La corrupción policial, la debilidad de los programas sociales, la falta de independencia institucional y la ausencia de un sistema de justicia penal efectivo, que garantice el esclarecimiento de los casos y proscriba la impunidad son, asimismo, elementos coadyuvantes.

No es difícil rastrear las huellas de algunos de los componentes señalados en distintas construcciones de la artista en las que, de una u otra forma, intervienen como ingredientes configuradores. Pero, de manera directa e inequívoca, Regina José proyecta su mirada escrutadora sobre dos ámbitos que, por sus características, se sitúan en un territorio híbrido que comporta un elevado nivel de indeterminación por ubicarse a uno y otro lado de la legalidad. Así, el erizado universo de las maras y el de los cuerpos parapoliciales se convierten en el objetivo de su aproximación a los intersticios de las demarcaciones sociales.

Dos piezas bastante diferentes centran su atención sobre el mundo de la delincuencia juvenil, una compleja circunscripción en donde el rol del

curso de una entrevista realizada durante su estancia en Alemania en el año 2014, alguno de los aspectos más inquietantes del proceso: “*Muchos kaibiles forman parte ahora de las filas de los Zetas, las famosas bandas de narcotraficantes mejicanos... Se dice, en verdad es una frase común, que fueron los kaibiles guatemaltecos quienes pusieron el sello sangriento de las decapitaciones por ejemplo en las torturas que practican comúnmente los Zetas*” (Ketznel, 2014).

victimario se confunde abrumadoramente con el de la víctima. En estas dos realizaciones, sobrepasando el carácter genérico e inconcreto que preside la *performance A puño limpio*, Regina José reacomoda su lente para enfocar, desde la corta distancia, una de las áreas que más ha contribuido a incrementar los niveles de violencia y peligrosidad en el país a lo largo de los últimos años.

El temible y enmarañado mundo de las maras, o *clicas* en su denominación local, es explorado por la autora en dos producciones realizadas durante los años 2007 y 2008 que abordan, de forma acusadamente explícita, la turbia irracionalidad que las gobierna. No es esta una problemática privativa de las grandes ciudades guatemaltecas y, de hecho, su impronta se evidencia en una buena parte de los países de la zona. Pero presenta en este espacio mesoamericano una virulencia que se tiñe, especialmente en las agresiones de género, de un ensañamiento en el que resuena la brutalidad de las prácticas empleadas contra la población indígena durante el periodo bélico.

Troqueladas sobre los sectores menos cohesionados del entramado social, las *clicas* se conforman inicialmente a partir de jóvenes, entre quince y treinta y cuatro años, en gran medida procedentes de los desplazamientos y del exilio y confrontados, desde la infancia, con la violencia y la muerte. El fenómeno intensifica su amplitud y extrema su violencia a partir de la política estadounidense de encarcelamiento y deportación masiva de inmigrantes centroamericanos implementada durante durante los últimos años del siglo XX. Una radicalización que las respuestas, inútilmente represivas, de los diferentes gobiernos no ha contribuido sino a potenciar.

La primera de estas construcciones, ***Ablución*** (2007), tiene el formato de una *videoperformance* que se condensa en una grabación de cuatro minutos de metraje. A pesar de su brevedad, la propuesta resulta ser uno de los proyectos más impactantes y potentes de la producción global de la autora. En ella, Regina José opta por desdibujar la frontera de ficcionalidad de la actividad creativa para provocar en los espectadores el estremecimiento

que solo el roce con lo real es capaz de suscitar. Para su realización, contrata a un ex ex-pandillero, a quien convierte en protagonista exclusivo de la obra, y ensambla la pieza a partir de una noticia de la prensa local que refleja, en toda su crudeza, la ferocidad desproporcionada de este tipo de delincuencia.

La reseña periodística, comentada por la artista en el catálogo de la III *Trienal Poli/Gráfica* de San Juan de Puerto Rico, recoge una estremecedora entrevista en la que un marero describe su participación en la violación y muerte de una niña de seis años: “*Estaba drogado y al bañarme y ver que corría agua ensangrentada me di cuenta de que algo había hecho*” (Dávila, 2012:226). La brutal y absurda agresión culmina con la decapitación de la menor. A partir de estos elementos, Galindo elabora una composición bastante singular en lo que se refiere a su configuración formal. En ella, la artista guatemalteca recurre, una vez más, a la fuerza expresiva del cuerpo humano desnudo, elemento distintivo de su trabajo artístico, pero con la flexión de la corporalidad masculina, marcando con ello una destacada excepcionalidad en el conjunto de su obra.

Tras su filmación, la pieza entra a formar parte de diversas muestras internacionales de producción audiovisual. En ese medio, es premiada, el mismo año de su realización, en la V edición de la *Bienal Iberoamericana* “Inquieta imagen”. El jurado del evento, convocado por el MADC de Costa Rica, aduce la potencia transformadora de la obra como uno de los argumentos que determinan la elección:

Por su transparente intervención y documentación de un hecho trágico como es la violencia (...) La autora no solo documenta una realidad que afecta a la sensibilidad de todos, sino que además aporta una actuación que contribuye a su divulgación y además contribuye a devolver identidad –y respeto- a los cadáveres anónimos que periódicamente son resultado de la violencia en Guatemala (Aedo y Morales, 2007).³⁰⁵

³⁰⁵ La *videoperformance* concurre a este certamen junto a *XX*, obra realizada, también durante el año 2007, en el cementerio de *La Verbena* de la capital de Guatemala.

Un año después, en agosto de 2008, *Ablución* se incorpora a “Visionarios”, una amplísima y selectiva muestra de cinematografía experimental y producciones audiovisuales de la América Latina contemporánea organizada por el *Instituto Itaú Cultural* (Brasil). Con arranque en la ciudad de São Paulo, esta exposición, después de recorrer distintos países del continente latino, desde México al cono sur, pudo verse en el museo Reina Sofía de Madrid entre mayo y junio de 2009.³⁰⁶



Figura 103. Foto 129. REGINA JOSÉ GALINDO. *Ablución*. 2007. Fotografía: David Pérez y Aníbal López

En la filmación, el eco de la barbarie que inunda las calles de la capital de Guatemala se filtra a través de la intransigente parquedad de las imágenes. En un espacio extremadamente reducido, un hombre, empapado en sangre, se acucilla junto a un cubo colmado de agua. Sirviéndose solamente de sus manos y una pequeña jofaina de plástico, el anónimo personaje deslava lentamente los brillantes regueros rojos que se deslizan por

³⁰⁶ La programación, textos explicativos y concepto curatorial de “Visionarios. Audiovisual na América Latina” pueden encontrarse, http://www.itaucultural.org.br/index.cfm?cd_pagina=2827, y <https://www.museoreinasofia.es/prensa/nota-de-prensa/visionarios-audiovisual-latinamerica>, consultado en marzo de 2012.

su piel. La elección del escenario, un escuetísimo rincón sin referencias espaciales visibles, y la calculada posición de la cámara, situada en un punto fijo y ligeramente elevado respecto al plano de desarrollo, sitúan al espectador en una incómoda perspectiva.

La intimidad de la escena y la carga agresiva de ese cuerpo bañado en plasma sanguíneo, que satura con su presencia la pantalla, destilan una proximidad difícil de soportar. El marcado picado de la toma y la ensimismada concentración del sujeto hurtan su rostro a nuestra mirada, que queda atrapada entre el sucio tabicado que enmarca la acción y la lámina de agua ensangrentada que encharca el pavimento. El encuadre se mantiene constante a lo largo de todo el rodaje, constreñido en unos límites cicateramente ajustados que seccionan la figura humana, cada vez que el cuerpo adopta una posición erecta, o la proyectan invasivamente sobre el espectador, cuando el ritual de limpieza fuerza un cambio en la postura.

Toda la violencia contenida en el país parece cristalizar en este minúsculo habitáculo. El horror sufrido por las víctimas y la capacidad intimidatoria del victimario confluyen y se condensan en ese mísero recoveco que la toma mantiene en plano continuo durante el breve intervalo que dura la secuencia. Con cuerpo masculino y sin un rostro capaz de devolver la mirada, la violencia feroz que emponzoña la vida guatemalteca queda mapeada sobre la piel del ex-exmarero, una densa cartografía incisa en la que Regina José confronta violentamente el dolor de los seres asesinados con las marcas de poder de sus agresores.

A medida que el agua va borrando los rastros de sangre, que se derraman generosamente por la anatomía del sujeto, emergen los tatuajes impresos sobre su epidermis. La abigarrada mezcolanza de figuras y símbolos, cincelados por todo el cuerpo, lo convierten en un inquietante lienzo en donde los signos de la vida conviven con los signos de la muerte. Encriptadas claves de jerarquía, de procedencia grupal o espacial, o incluso alusiones a la propia historia se esconden tras estas impresiones indelebles. Convertidas en inequívocas señas identitarias, que segregan y espantan al

mismo tiempo que encadenan y hermanan, estas marcas representan para muchos jóvenes desacoplados el único nudo de filiación en el que han podido verse reconocidos.

Con este perfil, el fenómeno de las maras, un espejismo de identidad y pertenencia para un sector de la juventud latina, constituye una de las problemáticas sociales más irresolubles de la región. “(...) *un cáncer feroz e invasivo que corrompe nuestras sociedades y agrede nuestro bienestar*” (Dávila, 2012:226), tal como afirma la propia artista en un comentario relacionado con esta pieza. Progresivamente arraigadas en la zona, las *clicas* se expanden como una mancha de aceite a partir de las deportaciones masivas que, aduciendo razones de seguridad, promueve el *Servicio de Inmigración* estadounidense en los años noventa del siglo XX. Un proceso desordenado y abrupto, carente de los mínimos mecanismos de coordinación con los estados receptores.³⁰⁷

Como consecuencia de estas ráfagas de expulsión poblacional, retornan al país bandas de pandilleros que, lejos de reintegrarse en la sociedad civil, consolidan nuevos focos de violencia y criminalidad, agudizando la ya acentuada inseguridad de los núcleos urbanos. La

³⁰⁷ Los textos especializados establecen una estricta correspondencia entre el surgimiento y consolidación de las maras latinoamericanas y los diferentes procesos migratorios vividos por la región. Una secuenciación que Gema Santamaría sintetiza con singular transparencia: “*El primer momento se desarrolla en la segunda mitad del siglo XX en dos escenarios geográficos distintos. Por un lado, en los Ángeles surgen y se expanden las pandillas de origen latino (...) en un escenario de fuerte racismo, hostilidad y exclusión (...). El otro escenario tiene lugar en el norte de Centroamérica y está caracterizado por un proceso acelerado de urbanización (...). El segundo momento se da durante la década de los años ochenta (...) se caracteriza por la llegada masiva de niños y jóvenes centroamericanos a los Estados Unidos a causa de los crueles enfrentamientos armados (en el caso de Guatemala y el Salvador) (...) estos jóvenes centroamericanos ingresaron en las pandillas ya existentes (...). La tercera “oleada migratoria” se da en los años noventa, después de los procesos de paz en Centroamérica*”. A estas etapas, añade la autora un cuarto momento, desde fines de la década de los noventa hasta la actualidad, en que “*Tanto la crisis económica como los efectos devastadores del huracán Mitch en 1998 generan otro éxodo importante de centroamericanos (...). La tendencia se reafirma a partir del 2003 con la implementación de las políticas de mano dura o tolerancia cero. Bajo distintos nombres, (Plan Escoba, en Guatemala). Estos programas tienen como denominador común privilegiar la represión y el combate directo de las pandillas para disminuir la violencia juvenil*”. SANTAMARÍA BALMACEDA, Gema “Maras y pandillas: límites de su transnacionalidad”, *Revista mexicana de Política Exterior*, México, 2007, n° 81, pp. 107-111.

inestabilidad que su presencia provoca a diario en las calles encuentra en la propuesta de la autora un poderoso retrato, que el tono documental de la construcción no hace sino intensificar. Pero las capas de sentido pulsadas por la obra no se agotan en ese primer registro.

El cuerpo desnudo y tatuado del marero, sobre el que se vuelca un litro de sangre humana en el preámbulo de la *performance*, -“*un expandillero se quita con agua, un litro de sangre humana vertida previamente sobre él*”³⁰⁸- concita la amenaza y la desmemoria. Y en esa confluencia, Regina José acierta a configurar una estremecedora alegoría sobre la amnesia colectiva y la historia “lavada” sobre la que se sustenta la recién inaugurada democracia. Instalada en un presente envenenado y frágil y con sus cimientos edificados sobre el olvido del pasado, la sociedad guatemalteca del nuevo milenio, como el protagonista de la grabación, porta impresas las huellas de la sangre vertida.

Sin justicia reformativa, ni el paso del tiempo ni las lágrimas derramadas alcanzan al diluir su persistente vestigio. Y el legado de ese pasado violento, proscrito en la memoria colectiva por los poderes oficiales, retorna inevitablemente al escenario público del que había sido expulsado. Su impronta, como el agua ensangrentada que entinta las imágenes de la filmación, devuelve, con la fuerza incontestable de los hechos, el recuerdo de lo que se pretendía olvidar. Y es que solo desde la recuperación consciente de lo vivido, parece sugerir la obra, es posible encontrar claves que den cuenta de la extrema formulación con que la violencia llega a expresarse en este pequeño enclave mesoamericano.

Esa persistente violencia generalizada que plaga el país signa con singular desmesura las relaciones de género. Es en ese ámbito donde sus manifestaciones desbordan más claramente todo límite, como demuestra sobradamente el relato sobre el que se cimienta narrativamente la pieza. Subyace entonces, cuando el objeto de la agresión es una figura femenina, un

³⁰⁸ Web de la artista, en <http://www.reginajosegalindo.com/ablucion/>

sistematizado protocolo expresivo que remite a los episodios más oscuros del recorrido reciente de la nación y en el que reconocemos modelos de actuación ya transitados en la etapa bélica.

La brutalidad criminal desplegada por las bandas juveniles bebe, sin duda, de un medio social descompensado y precariamente integrado, una característica que Guatemala comparte con otros países. Pero la forma en que esta se exterioriza sobrepasa, en los ataques contra las mujeres, cualquier posibilidad de comparación.

El carácter sistemático y recurrente que en el país revisten las agresiones sexuales ya ha sido comentado con anterioridad, así como el característico componente grupal de que frecuentemente vienen acompañadas. El reforzamiento de los vínculos de solidaridad viril, según argumentaba Bourdieu, puede rastrearse en esas secuencias de violaciones colectivas perpetradas por bandas de jóvenes. Pero esta argumentación, que resulta útil para interpretar los ataques cometidos por grupos de pandilleros, difícilmente puede dar cuenta de la brutalidad fatal con que culminan.

Decapitaciones y desmembramientos clausuran, innegociablemente, estas agresiones que no reconocen ningún tipo barrera, como evidencia, sin atenuantes, la reducida edad de la víctima que protagoniza el suceso que apuntala esta obra. En una macabra mimetización de comportamientos, que incorporan patrones de actuación semejantes, la reiterada repetición de gestos formales similares confiere a tan despiadadas prácticas un protocolizado componente de ritualidad.

Estos rasgos, por otro lado, no son muy distintos a los atestiguados por las mujeres indígenas, víctimas de agresiones selectivas durante la guerra, en el juicio por genocidio celebrado en 2013. Este componente es el que Regina José decide subrayar en su realización, tal como refleja el elocuente título elegido por la autora como etiqueta nominativa. La especificidad de los feminicidios registrados hace que, en Guatemala, estos crímenes de género respondan no solo al sistema acusadamente patriarcal que domina las

relaciones interpersonales en el país, sino también al legado de violencia, tácitamente tolerado, de una sociedad lastrada por la impunidad.

Un año después de ejecutar *Ablución*, Regina Galindo dedica una segunda producción a la misma temática. El vector de género y la violencia consustancial a las maras vuelven a ser los componentes que integran la pieza, aunque en esta ocasión la artista redirecciona su interés hacia el entramado relacional que los articula. Los mecanismos que generan la problemática en su mismo origen y los vínculos de pertenencia de que se alimenta se convierten en el polo de indagación de **Brinco** (2008).³⁰⁹ Una *performance* registrada videográficamente y seleccionada, en el año de su realización, para participar en la *XVI Bienal de Arte Paiz* celebrada en Guatemala.

En esta edición, el reconocido certamen experimenta un renovado impulso que, bajo la dirección del curador cubano Nelson Herrera Ysla, reorienta sus líneas configuradoras con la incorporación de producciones de corte experimental claramente enlazadas con su medio. “Guatemala, el individuo y sus circunstancias” es el marco conceptual establecido por el equipo coordinador del evento. Un hilo conductor alrededor del cual se consigue congrega un amplio panel de creadores críticamente involucrados con la compleja realidad del país. Respondiendo a las nuevas directrices incorporadas por la convocatoria, Regina José, como el resto de los artistas invitados, radiografía la ciudad en sus aristas menos habituales.

La violencia, la pobreza y la desigualdad, presentes en la vida de la nación, emergen en las diferentes producciones exhibidas. Con esos elementos como punto de partida, Regina José se acerca al mundo de las maras desde un lenguaje acusadamente explícito. Probablemente, esta segunda incursión en el tema que realiza la autora no consigue alcanzar la sobrecogedora sobriedad y la fuerza simbólica de la anterior propuesta – *Ablución*-, pero ello no decrece en absoluto el interés de la pieza. En ella, en

³⁰⁹ Fotos 130, 131 y 132, p. 680. Documento visual no disponible, fotografías facilitadas por la artista.

una notable inflexión del foco prospectivo, la artista dirige su mirada hacia el ser humano que se esconde tras la figura del marero y reconoce, en el umbral de entrada de estas delictivas asociaciones juveniles, toda la vulnerabilidad de quien todavía no ha llegado a ocupar el condenable lugar del victimario.

En la *performance*, decide, además, romper con uno de los mitos más consolidados en relación a ese universo de las pandillas, aquel que presupone la composición exclusivamente masculina de estas corporaciones. Desde esa premisa, Galindo convierte en protagonistas de su realización a las mujeres que, contra lo que se suele pensar, representan una parte significativa, aunque invisibilizada, de muchas de estas bandas juveniles.³¹⁰ La ambigüedad constitutiva de la mara, un fenómeno social con derivaciones delictivas, convoca por igual a jóvenes de ambos sexos, si bien los lugares ocupados y los roles desempeñados por cada uno de ellos son muy distintos en función del género de los participantes.

La obra planteada por la artista está concebida como una recreación dramatizada de los rituales de iniciación que se ven obligados a superar los nuevos miembros acogidos por la *clica*. El ritual de paso no es único, pero el procedimiento más utilizado es la *brincadera* o *brinco*, una denominación tan explícita como el título elegido para designar la pieza. En este protocolo de ingreso, como podemos apreciar en la acción articulada por Regina, tres o cuatro personas golpean repetidamente, con patadas y puñetazos, el cuerpo de la aspirante que se presta dócilmente al castigo sin mostrar oposición. La ceremonia pone a prueba su resistencia física y emocional ante el dolor, al mismo tiempo que confirma el sometimiento pleno de la neófita a las

³¹⁰ Como indican los estudios sociológicos que abordan la cuestión, las figuras femeninas no son ajenas a esta realidad social, "(...) resalta el dato de que cuando se trata de grupos mixtos las mujeres no supera el 50%. Sin embargo, la participación de mujeres alcanza niveles importantes (entre el 20% y el 40% son mujeres). Además, en Honduras y Guatemala existe la referencia minoritaria sobre pandillas compuesta solo por mujeres", RODRÍGUEZ BOLAÑOS, Joé Alberto (dir.), *Maras y pandillas, comunidad y policías en Centroamérica*, Guatemala, ASDI, 2007, p. 36. En, http://www.dhl.hegoa.ehu.es/ficheros/0000/0143/maras_y_pandillas_comunidad_y_policia_en_centroamerica.pdf, consultado el 18 de agosto de 2015.

directrices de un colectivo del que, a partir de ese momento, difícilmente podrá desligarse.³¹¹



Figura 104. Fotos 130, 131 y 132. REGINA JOSÉ GALINDO. Brinco. 2008

El abrupto bautizo de bienvenida, que sella el pacto de admisión, resulta convincentemente representado en la escenificación dispuesta por la autora. A través de una puesta en escena de objetivos contrastadamente dispares a los de *Ablución*, Galindo busca propiciar la empatía del auditorio. En un desdoblamiento argumental del tema, Regina José nos aproxima a la vertiente más humana de la problemática y favorece, asumiendo ella misma el

³¹¹ “*Por mi madre vivo, por mi mara muero*” es el concluyente lema por el que se rigen este tipo de organizaciones que establecen un férreo control respecto a sus miembros. Muy pocos de ellos logran romper los pactos de filiación, sellados cuando son muy jóvenes, y la muerte, que suele sobrevenir a edades muy tempranas, constituye por lo general la única posibilidad de quebrar los compromisos de lealtad establecidos. Para comprender la naturaleza y características del fenómeno resulta muy clarificador el documental *LA VIDA LOCA*, del fotoreportero franco-español Christian Poveda. La filmación, fruto de una exhaustiva investigación, con más de año y medio de trabajo de campo, fue presentada en el *Festival de Cine* de San Sebastián en el año 2008.

lugar de la futura marera, los potenciales procesos de identificación por parte del público. Respecto a la pieza precedente, también en esta se mantiene la intimidad del escenario, que adquiere, sin embargo, un sentido radicalmente distinto.

El espacio elegido, nuevamente el patio interior de una vivienda, reitera el tono de privacidad de la representación, pero el estatismo visual de *Ablución* deja paso a una despreocupada movilidad en las tomas, que rompen el plano en varios momentos. La escena incorpora, además, un lenguaje de domesticidad y cercanía muy efectivo, reforzado por los tendales de ropa que puntúan circunstancialmente algunas de las imágenes y por la pulcritud, modesta y sencilla del recinto. En un juego de oposiciones que interrelaciona, a través del contraste, las dos obras dedicadas a la temática, Regina José invierte radicalmente el orden de factores que intervienen en ambas realizaciones.

Así, sin modificar la ubicación social del planteamiento, el victimario se transforma en víctima y, en la distribución genérica de los intercambios violentos, el mundo de lo masculino es sustituido por el universo de lo femenino. No existen muchos estudios que evidencien la manera diferenciada en que hombres y mujeres enfrentan el riesgo y viven las consecuencias de la incorporación a las pandillas, pero, aunque casi todos ellos señalan la existencia de elementos compartidos entre ambos sexos, las investigaciones coinciden en subrayar el carácter subordinado y subalterno de las mujeres en el interior de la mara.

En cualquier caso y pese a mito de fraternidad que las envuelve, las *clicas* se limitan a reproducir adaptativamente las relaciones patriarcales existentes en la sociedad (Bolaños, 2007). Eso hace que, aunque muestran un alto grado de participación en las actividades delictivas, las mujeres de las bandas se encuentran claramente relegadas. Con gran asiduidad, su función es el cuidado de sus compañeros, cuya ligazón afectiva determina frecuentemente su momento de ingreso, o la realización de funciones secundarias, como el *bandereo* o vigilancia, la transmisión de correos o el

transporte de drogas u otras mercancías. El mismo término utilizado para identificarlas, *jaina*, muy frecuentemente asimilado con novia o compañera, expresa la ubicación diferencial que, en la jerárquica estructura de la mara, ellas ocupan respecto a sus colegas masculinos, los *homies*.

Pero no está en el ánimo de la artista guatemalteca revisar la discriminación de género sobre la que se asientan estas agrupaciones criminales. La misma condición violenta que sustenta la estructura interna de este submundo urbano conlleva, indefectiblemente implícita, la preeminencia determinante de los modelos masculinos que dominan la sociedad. Por ello, lejos de subrayar esa evidencia, la exploración creativa de Regina Galindo busca enfrentar al espectador con la contradictoria naturaleza de esta realidad social, una cuestión que le ofrece una espléndida oportunidad para indagar en la turbia complejidad de los fenómenos violentos.

Es por ello que, pese a que opta por declinar la obra en femenino para marcar con más rotundidad la victimización que personifica con su propio cuerpo, evita seleccionar los aspectos más claramente distintivos de las dispares posiciones de género dentro de las *clicas*. Así, escoge el estandarizado *brincamiento*, sin referencia a otras opciones, para visualizar el momento simbólico de ruptura con la vida anterior. Un tránsito en el que, en los procesos vividos por las mujeres, no es inusual sustituir la ritual golpiza por el mantenimiento de relaciones sexuales con varios integrantes del grupo (Tager, 2010:27). En esta práctica bastante común, la asimetría de género, en una mimética réplica del medio social, se traslada, sin alteraciones sustanciales, al interior de la pandilla donde el cuerpo de las mujeres continúa siendo el territorio en que se inscribe la cultura patriarcal.

Desvalorizada y férreamente controlada, la figura femenina no abandona, al ingresar en este nuevo mundo, su condición de objeto de intercambio en una comunidad predominantemente masculina.

*La mujer se convierte en botín de guerra en este conflicto.
Muchas veces los contrarios no matan al que le ha quitado
algún miembro sino a "su mujer". También si violaban a una*

mujer de la otra asociación era una humillación más grande y un triunfo para los perpetradores porque dolía más dañar a quienes cuidaban y alimentaban a los pandilleros (Ávila y Pérez, 2014).

Doblemente victimizada, por su ubicación marginal y en razón de su sexo, la marera pasa a ser el objetivo que focaliza el interés indagatorio de la artista para mostrarnos el otro rostro de la organización. Con un enfoque poco habitual, Regina José prescinde de las manifestaciones más visibles y extremas de la cuestión y nos propone modificar la perspectiva más usual, para observar la problemática desde un punto de vista diferente. Su propuesta no es la única que en esta XVI *Bienal* escoge el espinoso mundo de la mara para realizar su prospección artística,³¹² pero si goza de la singularidad de proyectar valientemente su proposición y, con ella, la mirada del público sobre los aspectos menos frecuentados de esta realidad.

Enfundarse la piel de una pandillera y convertir a algunas de ellas en protagonistas y colaboradoras necesarias de la acción implica, independientemente del resultado, una elección como mínimo arriesgada. Redescubrimos, además, en esa mirada distinta que sutilmente nos ofrece la construcción, ese posicionamiento personal que, en clave de género, filtra de forma constante la producción de la autora. Asimismo, volvemos a tropezar, en lo que a su factura se refiere, con un discurso acusadamente naturalista que insiste en fraguarse en estrecha proximidad con lo que acontece en la calle.

La obra condensa, ante quien contempla la *videoperformance*, una vivaz radiografía del perfil psicosocial de una parte importante de la juventud urbana guatemalteca. Con extraordinaria concisión y una gran capacidad de penetración analítica, la proposición gira en torno al eje que, en último

³¹² Alberto Rodríguez (1985), con *Aquí es Xibalbá*, y el *Colectivo la Torana* (Marlov Barrios, 1980), con un dibujo realizado *in situ*, abordan también en esta edición la presencia de las maras en el contexto guatemalteco. En ambos casos, sus realizaciones inciden en el clima de inseguridad y amenaza que estos grupos delictivos proyectan sobre el tejido social.

término, nuclea estas cerradas células sociales y que no es otro que los poderosos vínculos de relación personal que las compactan. Un factor determinadamente influyente si tenemos en cuenta el arco de edad de sus miembros y, sobre todo, la considerable precocidad con que, por lo general, se produce su ingreso en estas letales cofradías.

Una pluralidad de razones, históricas y estructurales, convergen en la base explicativa del fenómeno. Entre otras, habría que señalar la sobredimensión de los centros urbanos, donde se concentra más del 80% de la población del país, o la polarización económica y el incremento de los grados de desigualdad y marginalización de amplios sectores sociales. Todos ellos comportamientos que han acompañado a las recientes políticas neoliberales.³¹³ Pero la propuesta de Regina Galindo atiende, de forma monofocal, a los factores de carácter relacional que simbolizan, con singular transparencia, las fallas sociales y las carencias individuales que se esconden tras estas organizaciones signadas por la oposición a cualquier tipo de autoridad.

Un contradictorio combinado de violencia y emotividad hilvana la sucesión de imágenes registradas por la artista, en las que asistimos al encuentro y confrontación de lo podría ser un grupo de cuasi-adolescentes. La figura central, inicialmente aislada, es escrutada amenazadoramente por un pequeño grupo de jóvenes que la incluyen en una rueda de reconocimiento. Así permanece, en actitud sumisa y con la vista en el suelo, mientras se producen los primeros contactos físicos. Los golpes suceden sin preámbulos a los empujones y la novata acaba en el suelo, humillantemente arrinconada y vapuleada.

³¹³ “En Centroamérica se confirma la asociación entre el reacomodo estructural y la proliferación de las bandas delictivas. En Guatemala se señala el año 1985 como fecha de emergencia de las maras y como sector social, los jóvenes marginales y expuestos a la violencia social y política desde muy temprana edad (...). Esta época tiene para la región un particular significado: fueron los años a los que la CEPAL llamó ‘la década perdida’, por los descalabros económicos sufridos por los países latinoamericanos y el peso oneroso que sobre sus economías llegó a significar la deuda externa; también fueron los años en los que se inició la aplicación de los programas de ajuste estructural (PAE) en la región”, en RODRÍGUEZ BOLAÑOS, J.A. (dir.), *Maras y pandillas,, comunidad y policías en Centroamérica*, Guatemala, ASDI, 2007, pp. 4-5.

Superada la prueba de sometimiento y resistencia, las expresiones desafiantes son sustituidas por gestos de complicidad y abrazos de confraternización que suceden, en un hilo continuo, a las patadas y los puñetazos. Solo la ritualidad del proceso y su rudeza física diferencian la secuencia de un episodio de socialización entre iguales en un entorno marcado por condiciones de vida especialmente duras. La necesidad de afecto y protección y el deseo de forjar vínculos estables de pertenencia alimentan la esperanza de la dócil aspirante. Como recogen las entrevistas en profundidad, la pandilla es entendida por sus miembros como una “familia”, un espacio afectivo y de seguridad que cubre las carencias que los jóvenes encuentran en su entorno más próximo.³¹⁴

En muchos casos, la mara representa la oportunidad de escapar a una realidad de violencia y penuria económica en los hogares.³¹⁵ Maltrato infantil, violencia sexual, exclusión educativa, desempleo y un fácil acceso a las armas y las drogas son hebras bastante frecuentes en el entramado vital que teje la historia de los futuros mareros. Frente a estos deficientes hilados, la pandilla ofrece patrones de identidad, una articulación de la economía y la vida cotidiana y la oportunidad de formar parte de un contrapoder sustentado en una violencia inicialmente desordenada. Todo ello aderezado con un estilo de vida propio, expresado externamente en tatuajes, una jerga y un modo de vestir diferenciados. Falsas promesas y vanas fantasías que simulan abrir parcelas de autonomía y libertad frente a la autoridad adulta.

Pero, en el interior de la mara, los espacios de privacidad que se conquistan en el ámbito público esconden, tras el ilusorio espejismo de

³¹⁴ *“(Pasar por los ritos para entrar en la pandilla) ... es un pacto que le indica que está entrando en una familia diferente a la que tuvo en el pasado, que esta familia sería (...) más real... la realidad de la vida”* (Informante 3, marero líder, Pandilla 18. El Salvador), RODRÍGUEZ BOLAÑOS, J., *opus.cit.*, cap. II, p. 14.

³¹⁵ *“Yo entré a los 12 años a la mara 18, porque mi madre me hacía que le llevara dinero y no le importaba de dónde lo sacaba; lo tenía que llevar. Aprendí de todo en la calle. Estuve presa, probé todas las drogas, y llevo 18 años de vivir con un exmarero (...)”* (ex-pandillera, Guatemala), en. TAGER, G., *Violentas y violentadas. Relaciones de género en las maras Salvatrucha y M18 del triángulo norte de Centroamérica*, Guatemala, *Interpeace Regional Office for Latin América*, 2010, p. 26.

solidaria fraternidad, estructuras férreamente jerarquizadas donde la obediencia se constituye como uno de los principales factores de cohesión. La autoridad familiar es sustituida por el orden que rige la *clíca*, sustentado, como muestra de forma transparente la *performance*, en el uso de la fuerza. Y el estilo de vida alternativo al modelo hegemónico acaba pronto subsumido en unos códigos de actuación violenta, estrictamente reglados, prácticamente imposibles de quebrar.

Encuadradas en sociedades patriarcales y profundamente desiguales, las pandillas acaban reproduciendo modelos de dominación que es preciso mantener para preservar el *statu quo* que garantiza su existencia. Es innegable que, en Guatemala, como en el resto de los países del denominado *Triángulo Norte Centroamericano*, el fenómeno ha agudizado intensamente el nivel de peligrosidad de los núcleos urbanos. La propia artista acude a este argumento para explicar su autoexilio en la isla de Santo Domingo, tras encontrar los restos de una mujer desmembrada en las calles del distrito 3 donde, en el año 2004, tenía fijada su residencia: “*los barrios van cambiando, en mi barrio ya había mareros chiquitos, pero ahora se han hecho grandes y se han vuelto unos hijos de puta*” (Gutiérrez, 2007).

Pero evidentemente las raíces de la criminalidad urbana no se agotan en él y no parece, por la reducida eficacia de sus resultados, que las políticas estrictamente represivas³¹⁶ puedan dar respuesta a una delincuencia juvenil que no hace sino adaptarse miméticamente a un medio social ya saturado de agresividad. La intensificación de la inseguridad ciudadana que, con altos

³¹⁶ En una tendencia a la que no son ajenos los países del entorno, se ponen en marcha en Guatemala, a partir del año 2003, distintos programas que buscan combatir de manera directa la violencia de las bandas (Plan Escoba). En este contexto, las leyes “antimaras” fortalecen un sistema de detención policial preventivo y debilitan las garantías procesales de los detenidos al tipificar como delito la simple pertenencia a estos grupos. Estas modificaciones legislativas incorporan una deriva de peligrosa laxitud, sobre todo teniendo en cuenta que, como afirma Antonio Saca, presidente de Salvador, en una frase múltiples veces repetida: “*los crímenes dependen más de la violencia social que de los problemas de las pandillas*”, en *Centro de Estudios de Guatemala (CEG)*, Informe especial, “Inseguridad pública: el negocio de la violencia”, p. 8. Puede leerse en http://www.iidh.ed.cr/comunidades/seguridad/docs/seg_docpolicia/inseguridad%20publica-2006.pdf, consultado en mayo 2015.

índices de criminalidad, viene a sustituir a la violencia política del periodo pre-democrático, genera entre la población un sentimiento constante de desprotección e impotencia que las soluciones implementadas por los poderes públicos no contribuyen a mitigar. Un estado general de “*violencia desordenada*”, tal como la califica en alguna ocasión la artista guatemalteca, que enturbia de forma persistente la vida social del país.

Una cobertura mediática interesadamente amarillista alimenta, de manera constante, el clima social violento que sustenta la inercia continuista de los sucesivos relevos gubernamentales guatemaltecos, poco dispuestos a introducir nuevos conceptos de seguridad en la vida colectiva.³¹⁷ Sobre esas premisas, el miedo, en su formulación más irreflexiva e irracional, prende con facilidad entre la ciudadanía y torna permisivamente tolerables métodos de vigilancia y control a menudo difíciles de justificar. En este favorable caldo de cultivo, proliferan los recursos defensivos parapoliciales y se agudizan la tendencia al aislamiento y la insolidaridad que hiperbolizan la sensación de vulnerabilidad proyectada en el imaginario colectivo.

Sobre este ámbito, traza Regina José dos obras posteriores que, con una distancia cronológica de tres años y en diferente ubicación geográfica, ahondan en los rodales abiertos por las propuestas precedentes –*Ablución* y *Brinco*-. En una de ellas, *Pelotón* (2011),³¹⁸ la más reciente y explícita, la artista cuestiona, desde la más estricta concreción, la efectividad y consecuencias de las soluciones reactivas orquestadas como respuesta a la problemática de la violencia generalizada. En la pieza más temprana, *Autofobia* (2009),³¹⁹ sin embargo, la autora prefiere mantenerse en un

³¹⁷ El Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), en su informe de 1994, establece por primera vez el concepto de “seguridad humana” que la Cumbre del Milenio sintetiza en dos criterios básicos: “*la libertad para vivir sin temor*” y “*la libertad para vivir sin miseria*”. En http://hdr.undp.org/sites/default/files/hdr_1994_es_completo_nostats.pdf, y en https://docs.unocha.org/sites/dms/HSU/Outreach/12-41684_Spanish%20HUMAN%20SECURITY%20Brochure_web_December%2010.pdf, consultado en mayo de 2015.

³¹⁸ Fotos 133 y 134, pp. 689 y 694. Disponibles en <https://www.reginajosegalindo.com/en/peloton-2/>

³¹⁹ Fotos 135, 136 y 137, p. 699. Disponibles en <https://www.reginajosegalindo.com/en/autofobia-2/>

lenguaje visual mucho menos transparente y conjugar la temática desde el territorio menos definido de la sugerencia y la metáfora.

Presentada en Ciudad de Guatemala, ***Pelotón*** (2011) se dibuja con la seca contundencia de la gramática militar que aparece ya reflejada en el propio título de la obra. La clara intencionalidad de la ubicación espacial elegida para su desarrollo y la inequívoca legibilidad local de su formulación incrementan notablemente la potencia de la propuesta, que, sin duda, para ninguno de sus conciudadanos resultaba difícil de descifrar. Integrada en el XIV *Festival del Centro Histórico* de la capital, la realización recupera escenográficamente el connotado emplazamiento del *Parque Central* en el distrito 1 de la ciudad.

El enclave, eje nuclear de la vida metropolitana y punto de localización del *Palacio Nacional*, ya había sido utilizado por Galindo en algunos proyectos anteriores de acusada carga política, como *Corona*, *El peso de la sangre* o *¿Quién puede borrar las huellas?* Pero, si bien *Pelotón* mantiene, respecto a aquellos, una entonación no muy diferente en cuanto a la direccionalidad y radicalidad crítica de su planteamiento, en esta nueva *performance* la condensación simbólica y el componente de historicidad, que domina las construcciones precedentes, es desplazado por un código discursivo de acusada transparencia en el que el presente domina la conjugación verbal de la obra.

A medio camino entre la práctica videográfica y el accionismo en el espacio público, la autora orquesta en esta pieza una simulada parada castrense. Siguiendo sus instrucciones, un grupo de hombres, marcialmente uniformados y pertrechados con el correspondiente armamento, protagonizan una ceremonia de homenaje a la bandera. La hilera de reclutas, que parte del costado de la catedral, permanece durante una hora, en estricta formación, frente a la sede del gobierno. Resulta sorprendente la prodigalidad textual con que la artista acompaña la documentación visual de esta intervención, contraviniendo su habitual circunspección explicativa.

Un texto inusualmente largo y explícito prologa el usual diagnóstico descriptivo, añadiendo al característico breve desglose de componentes a que nos tiene acostumbrados una batería de elementos contextualizadores y una perspectiva argumental desde la que poder situarlos:

Pelotones de hombres civiles, sin ningún tipo de instrucción militar, policial, ni experiencia, ostentan poderosas armas y optan por el trabajo más demandado por los hombres de clase baja y media en Guatemala, policía de seguridad privada. Estos son nuestros nuevos ejércitos, nuestra defensa nacional.

Cinco pelotones formados por policías de seguridad privada (45 policías en total) permanecen alineados durante una hora, con sus armas cargadas, frente a la Bandera Nacional en la Plaza de la Constitución.³²⁰



Figura 105. Foto 133. REGINA JOSÉ GALINDO. Pelotón. 2011. Vídeo: José Juárez

Se diría que la autora necesita garantizar la precisa adjetivación de las imágenes que, en su formulación externa, se recortan con la misma indefinición de ámbitos que la realidad de vigilancia y control policial a la que

³²⁰ Web de la artista, en <http://www.reginajosegalindo.com/peloton/>

aluden. Lo ficcional y lo real son tan difíciles de deslindar visualmente en esta obra como lo son, en el día a día, las fuerzas de orden público dependientes del Estado de las que las que no lo son. Y es que, como ella misma alega, el problema de inseguridad que mina la convivencia colectiva desde el final del siglo XX, avala socialmente el crecimiento de uno de los más lucrativos espacios de mercado de la Guatemala democrática.

Importantes grupos empresariales, poco interesados en la regulación legislativa del tráfico de armas y el correcto funcionamiento de los sistemas de seguridad no estatal, alimentan este expansivo *negocio de la violencia*. Un sector que, lejos de decrecer, incrementa su cuota de participación conforme avanza el nuevo siglo. De hecho, el contingente policial privado desborda ampliamente la dotación humana de agentes públicos. Una circunstancia que, sin embargo, no ha implicado un alivio significativo de los índices de criminalidad registrados en el país que continúan aumentando, año tras año, sus ya abultadas cifras.

Esta sobreimposición de cuerpos armados, policiales y parapoliciales, se revela como una tendencia estrechamente relacionada con la finalización de la guerra, por un lado, y con la entrada en vigor de políticas neoliberales, abiertamente favorables a la desregulación económica, por otro. Un proceso que, en buena medida, es ampliable al *Triángulo Norte centroamericano*, cuyas poblaciones comparten

(el) deterioro de las condiciones económicas de las grandes mayorías, así como de los mecanismos tradicionales de socialización (...) Proliferación de las armas de fuego en manos de particulares y empresas de seguridad privada sin control (...) Corrupción e impunidad (CEG, 2006:2).

Los mecanismos de cooptación de estos espacios institucionales de seguridad por parte de la iniciativa privada no están exentos de un componente mimetizador, que Regina Galindo parodia provocativamente en su ritualizada obra. Como muestra la grabación videográfica, el simulacro de desfile militar, escenificado por los falsos agentes, no despierta una excesiva

expectación entre los potenciales espectadores de la *performance*. Los transeúntes que deambulan por la plaza muestran bastante indiferencia ante las maniobras castrenses de este improvisado pelotón, ajenos a la notoria incongruencia que su formalizada pauta de actuación mantiene respecto a la indumentaria pseudomilitar que los homogeneiza.

Masivamente incorporados a las rutinas urbanas, la presencia de estas unidades ha terminado por incrustarse en la vida diaria de la población, demasiado acostumbrada a que los uniformes castrenses formen parte del paisaje. Pero su apariencia externa no es evidentemente el único plano de deslizamiento en el que estos cuerpos de vigilancia se aproximan a realidades supuestamente superadas. En muchos otros aspectos, los que Regina José denomina “nuevos ejércitos” dejan patente las rémoras que la sociedad guatemalteca todavía arrastra de su reciente pasado pre-democrático y los riesgos de militarización encubierta con los que se enfrenta, desde sus inicios, el nuevo ordenamiento constitucional.

No hay que olvidar que la reducción de las agrupaciones militares, tras el fin de la contienda, genera un amplio número de profesionales desocupados, disponibles para su reclutamiento por las empresas del ramo, como comenta la artista en el curso de una entrevista incidiendo en uno de los factores más problemáticos de la reconstrucción democrática del país:

Tuvimos treinta y seis años de guerra que no finalizaron felizmente con los acuerdos de paz... Todas las armas se quedaron en el país, gran parte del ejército se quedó desempleado y luego de eso empezaron a formar parte de policías privatizadas o de los Zetas (Ketznel, 2014).

No hay una posición unánime a la hora de analizar la cuestión, pero, de forma bastante generalizada, se suele argüir como explicación más plausible la confluencia de dos factores interrelacionados: el acusado incremento de la violencia y la incapacidad de los poderes públicos para responder a ella. A pesar de todo, no parece que estos argumentos, aunque veraces, sean

capaces de agotar el horizonte explicativo de una realidad que se evidencia compleja y multiforme.

Cuando en 1996 se firma el *Acuerdo sobre el Fortalecimiento del Poder Civil y la Función del Ejército en una Sociedad Democrática* (Pointevin, 2004), se explicita como principal objetivo la desmilitarización de la seguridad pública. Con esta finalidad, se crea, en el año 2000, la *Policía Nacional Civil* y se favorece, como parte significativa de su proceso de institucionalización, la inclusión en ella de diferentes etnias y culturas. Pero en ausencia de una clara voluntad política, el proceso de transición nunca llega a cristalizar. Con el agravamiento de la inseguridad como pretexto, los distintos gobiernos continuaron utilizando, de forma eventual, unidades militares en labores de seguridad ciudadana al mismo tiempo que el capital privado aprovechaba las nuevas opciones para rentabilizar sus activos.

Una revisión atenta de la evolución vivida por este floreciente negocio desvela ciertos elementos que no se deben obviar. Surgido en los años setenta del siglo XX, el sector privado de seguridad se configura durante las últimas décadas del conflicto armado y, lejos de menguar con su finalización, se consolida durante el periodo democratizador, una etapa en la que, al menos formalmente, los poderes públicos estaban impulsando sus propias fuerzas policiales. La aparente contradicción de esta curiosa concurrencia se clarifica si, tal como sostienen algunos especialistas, se invierte la argumentación y se analiza la incapacidad de la policía pública no como la causa, sino como la consecuencia del problema.

“Las empresas de seguridad privada necesitan de una Policía Nacional Civil (PNC) débil, pobre, limitada, mal pagada y por supuesto corrupta, ya que, en términos empresariales se mantiene así anulada la potencial competencia” (Sandova,2010), afirma en una entrevista Otto Argueta, especialista del *Institute of Latin American Studies* (GIGA) con sede en Alemania para explicar el bucle perverso en el que ha quedado enquistada la cuestión. Un pernicioso círculo en el que el sector privado retroalimenta la

debilidad de las instituciones públicas al mismo tiempo que se nutre de dicha situación.

Es difícil considerar que, dado el persistente y sólido avance del proceso, esta dinámica de externalización responda a razones exclusivamente circunstanciales. La confluencia de factores coadyuvantes confirma más bien una direccionalidad conscientemente planificada en la que subyace, en último término, un concepto interesadamente limitado y parcial del papel del Estado en la seguridad colectiva. Un bien común en el que, para garantizar un acceso igualitario, las instancias públicas no pueden hacer dejación de sus responsabilidades. Como señala acertadamente Argueta, *“Privatizar la seguridad es una falacia, ya que (...) se genera únicamente percepción de protección, pero no condiciones de seguridad, que es la tarea del Estado”* (Sandova, 2010).

La línea de deriva que marca esta tendencia implica, por otro lado, como afirma la artista en la descripción de la obra, altas cotas de peligrosidad. Solo hay que revisar aleatoriamente la prensa diaria guatemalteca para comprobar los graves riesgos que comporta este irresponsable proceso de delegación de funciones. Sanciones y cierres por operar al margen de la legalidad, condiciones laborales o formativas irregulares e incontables acusaciones sobre relaciones y prácticas directamente delictivas corroboran el alto grado de deterioro alcanzado en la segunda década del siglo. Unas circunstancias que confirma la abundante normativa legal, que reiterativamente intenta reconducir el proceso (Saavedra, 2014).

A pesar de los bienintencionados principios recogidos por los *Acuerdos de Paz*, el balance global dista de ser positivo. Hay excesivas carencias en la consecución de los objetivos marcados y quedan aún pendientes demasiados aspectos significativos. Pero si, como hace Galindo, modificamos el grado de proximidad del enfoque y completamos el plano general con tomas de conjunto y primeros o primerísimo planos podemos percibir nuevas aristas que confieren un relieve diferencial a la problemática. En una sociedad con oportunidades laborales limitadas, el sector privado de seguridad se revela

como una oportunidad, fácil y atractiva, para conseguir un puesto de trabajo con escasas o nulas exigencias de cualificación.

Los servicios de seguridad ofrecen una salida profesional, mal pagada, pero con altos índices de demanda que constituye, en muchas ocasiones, la única posibilidad de encontrar empleo, especialmente para la población desplazada de las zonas rurales. Esta es la razón por la que las empresas prefieren los grupos de edad más joven, un segmento que acepta sin cuestionarlos salarios bajos y una capacitación y seguridad laboral mínima.



Figura 106. Foto 134. REGINA JOSÉ GALINDO. Pelotón. 2011. Vídeo: José Juárez

En un país donde más de la cuarta parte de sus habitantes tienen entre dieciocho y veinticinco años y están desempleados, no es difícil rebajar los derechos y las condiciones laborales. Un escenario en el que los consorcios de protección se comportan como una maquila, con el agravante de que sus trabajadores portan armas y ponen en riesgo sus vidas y la de los demás. Tomando en consideración estos factores, la farsa escénica planificada por Regina José no desprecia ningún elemento. Y, así, las panorámicas que muestran al conjunto del pelotón, marcialmente alineado frente al emblema patriótico, se combinan con tomas de aproximación que nos acercan los rostros de los jóvenes reclutas, retratados en su imagen más tópica:

(...) un joven con una escopeta que no genera ningún tipo de seguridad, el cual no tiene ningún tipo de experiencia, que solo sirve de disuasivo y que casi con seguridad no sabrá reaccionar en un momento de crisis o lo hará de forma completamente equivocada. Este es el tipo de guardia que más se contrata en Guatemala porque es el más accesible (Sandova, 2010).

Nutridas por la pobreza y la impunidad laboral y sostenidas por la desesperación ciudadana, las nuevas unidades policiales de la Guatemala democrática componen una pobre caricatura del fortalecimiento del poder civil que fundamenta los documentos de pacificación de los años noventa del siglo XX. Un desvío violento y estéril de aquellos principios fundacionales que la artista satiriza irónicamente en su obra. “(Esta es) *nuestra defensa nacional*”, apostilla, en tono de amargo reproche, en uno de los párrafos explicativos que acompañan la documentación de la propuesta, arrojando una sombra de denso desencanto sobre el código paródico sobre el que la pieza está edificada.

La linealidad descriptiva de *Pelotón* se disuelve en una proposición como *Autofobia* (2009), proyectada dos años antes para un ámbito espacial y bajo unas premisas de construcción significativamente diferentes. En ella, la tangibilidad referencial y la transparencia formal de aquella obra son sustituidas por una condensación conceptual intensamente subrayada y un lenguaje retórico acusadamente metafórico. Sin distanciarse totalmente, en cuanto al plano de reflexión, de la propuesta anterior hay, sin embargo, en esta pieza un planteamiento más ambicioso. La clave local que moldeaba *Pelotón* se corresponde en esta *performance* con un código más abierto que justifica que, a pesar de su estrecha ligazón con la realidad latinoamericana, en la que indudablemente se inscribe, presente una dimensión decididamente multivocal y universalizadora.

Como intuimos por su propia denominación, en *Autofobia* el miedo se convierte en el eje que articula la indagación. Evidentemente, no es esta ni la

primera ni la única elaboración en la que Regina José nos confronta con las fuentes del temor, un componente que empapa, en mayor o menor grado, gran parte de sus producciones. Pero, en esta ocasión, el miedo se pronominaliza y, desprendiéndose de factores externos, se repliega sobre sí mismo para alinear en un mismo polo el foco de origen y su objetivo de proyección.

El término, maridado con una interminable gama de apelativos en las sociedades contemporáneas, constituye probablemente una de las constantes que mejor define el pulso vital que marca el tránsito hacia el nuevo milenio. Una vez agotada la provisión de despreocupada confianza alentada por la modernidad, “*Los nuestros*”, como sostiene Bauman, “*vuelven a ser tiempos de miedos*” (Bauman, 2008:11). Tiempos inseguros, sin certezas, minados por una permanente sensación de vulnerabilidad. En ellos, huérfano de relatos colectivos que consoliden solidaridades y confluencias, el tejido social se ve atenazado por recelos que, con frecuencia, “*(...) no dependen tanto del volumen o la naturaleza de las amenazas reales como de la ausencia de confianza en las defensas disponibles*” (Bauman, 2008:11).

Desdibujadas sus causas o magnificados sus efectos por la acción insistente de los mensajes mediáticos, estos temores difusos, disociados de la experiencia de quienes los experimentan y de los peligros reales que los provocan, quedan anclados en el imaginario. Y en sociedades trazadas desde la incertidumbre, se convierten en un elemento más que contribuye a agudizar la atomizada estructuración social que el tardocapitalismo ha convertido en uno de sus rasgos definitorios. En esas realidades fragmentadas, conformadas como un puzle de singularidades, el binomio neoliberalismo-globalización altera implacablemente las coordenadas tradicionales de cohesión. Y las reglas del mercado, con su precisa lógica comercial, impregnan el conjunto de la vida colectiva, fraccionando el entramado social en una imparable y miope dinámica de individualismo.

Indudablemente este proceso no es el mismo en las áreas de alto desarrollo económico que en las que se sitúan en su periferia. Pero no por

ello, estas últimas dejan de compartir una tendencia que marca la época más que las geografías. En *Pelotón*, nos ofrecía la artista un buen ejemplo de traslación a la lengua local del léxico y la gramática del lenguaje globalmente dominante, al mostrar como los peligros para la seguridad colectiva se pueden desplazar fácilmente hacia los peligros para la seguridad individual. Y es que los núcleos urbanos de las sociedades de *neoliberalismo criollo*,³²¹ conocen bien las comunidades del miedo.

Allí, los peligros reales, tan nítidamente troquelados en estas latitudes, se amalgaman con aquellos que han terminado por alojarse en el imaginario compartido. Y, ante la fragilidad de las estructuras que definen el trazado social, la conciencia de vulnerabilidad se apodera del paisaje y la violencia, alimentada por el desarraigo y la ausencia de perspectivas, emerge como un modo extremo de relación con el mundo. Minadas por la polarización social y la degradación económica, estas sobredimensionadas urbes asisten impotentes a un destructivo incremento de la inseguridad ciudadana que con gran frecuencia conlleva una creciente inhibición de sus habitantes ante los acontecimientos y una intensificación de la desconfianza indiscriminada hacia el “otro”.

Pero, aun convertidas en una especie de campos de batalla donde la imprevisibilidad y el peligro dominan la rutina diaria, las grandes ciudades del mundo centroamericano siguen siendo poderosos focos de atracción demográfica. Sus conurbaciones se gestan en una dinámica que configura entornos superpoblados, definidos por la disgregación y el fraccionamiento, con poblaciones singularmente dúctiles a los dictados del poder. Y es que el miedo, aunque puede tener un efecto aglutinador, nunca genera cohesión, sino desapego y desconfianza, además de ser un controlador social notablemente eficiente.

³²¹ “Neoliberalismo criollo” es el término utilizado por Carlos Ossa para aludir a las peculiaridades del proyecto neoliberal en América Latina. OSSA, Carlos, “La profecía vulgar”, en MATO, Daniel (comp.), *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*, Caracas, IESAL/CLACSO, 2001, p. 198.

Cualquier lugar puede ser un escenario de violencia y cualquier persona puede convertirse en su incitador o su objetivo cuando el debilitamiento de los lazos comunitarios compromete las defensas sociales frente a las amenazas externas o simplemente imaginadas, no por irreales menos lesivas. Es precisamente en ese territorio, impreciso y volátil, donde Regina Galindo dibuja su propuesta. Una elaboración morfológicamente trazada desde la reflexividad verbal y configurada gramaticalmente desde la metáfora patológica.

A través del tropo retórico, la artista convierte en paráfrasis social la animadversión que algunos seres humanos proyectan sobre sí mismos, un trastorno conocido como autofobia. Esta variante tipológica, en una angustiada circularidad, genera su sintomatología a partir de los estímulos recibidos por el propio sujeto que la padece. Un sentimiento constante e infundado de soledad y una permanente y desajustada sensación de riesgo caracterizan esta autoalimentada dolencia psicosomática. De igual manera, el desacoplamiento de las percepciones y la consecuente distorsión de las respuestas confluyen en la obra de la artista guatemalteca, que glosa los perturbadores efectos derivados de conjugar desarticulación social y violencia.

En su concreción formal, hay en *Autofobia* un retorno al lenguaje de las armas al que la autora ya se había aproximado en *Plomo* (2006).³²² Pese a sus diferencias, detectamos entre ambas producciones ciertas coincidencias temáticas y de léxico que las sitúan en un plano próximo de reflexión. Realizadas las dos en la República Dominicana, comparten, además, un trasfondo de oscura ironía, lo que supone la incorporación de elementos no demasiado habituales en la trayectoria de la artista. Así, en una sarcástica inversión de papeles, en uno y otro proyecto, la autora se sitúa “del otro lado” y asume el lugar amenazador de quien empuña un arma de fuego. Aunque, en *Autofobia*, Regina José funde en uno el lugar del agresor y el de su víctima, subrayando con esta impostada torsión el tinte caricaturesco de la propuesta.

³²² Análisis pormenorizado de esta *performance* en p. 347.

En su planteamiento general, sin embargo, las dos piezas se distancian acusadamente. Lo que en *Plomo* era un proyecto de largo recorrido, documentado videográficamente y con un desarrollo y una consistencia plenamente tangibles, se convierte en *Autofobia* en una *performace* extremadamente parca en medios y duración, que la *performer* construye íntegramente sobre el ilusorio territorio de las sombras. Regina José vuelve a convertirse en ella en la protagonista de la proposición, aunque, en esta ocasión, únicamente la escueta leyenda que acompaña la documentación visual de la obra permite afirmarlo.

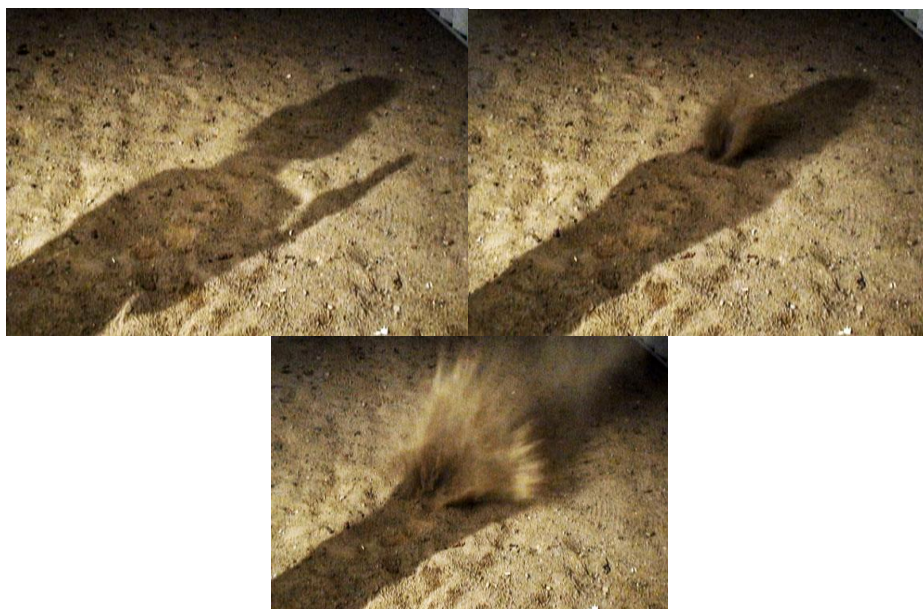


Figura 107. Fotos 135, 136 y 137. REGINA JOSÉ GALINDO. *Autofobia*. 2009. Video: David Pérez

Galindo registra videográficamente la acción, pero hurta al espectador la posibilidad de corroborar por sí mismo quién es el sujeto que personifica la representación. “*Utilizo una pistola de 9 milímetros para dispararle a mi propia sombra*”,³²³ explica a pie de foto. Una descripción extremadamente sucinta que se suma a la ya reducida información sobre fechas concretas y espacio de realización que la autora incluye en su catalogación oficial. La secuencia,

³²³ Web de la artista, en <http://www.reginajosegalindo.com/autofobia/>

rodada en plano fijo, se ensambla narrativamente en tres tiempos sucesivos. En un primer momento, la imagen define el escenario y a la protagonista de la acción: una silueta humana, recortada sobre un fondo de tierra arenosa que alza con su mano derecha lo que parece un arma. En una segunda instancia, el brazo se repliega e intuimos una posición de disparo que se resuelve, finalmente, en una encadenada progresión de detonaciones.

Las andanadas de la munición, descargada reiterativamente sobre la disgregada superficie del terreno, acaban provocando una confusa cortina de polvo que termina por desdibujar la evanescente figura. A lo largo del metraje, la sombra plana que proyecta el cuerpo invade, en una oblicua linealidad, el centro de la pantalla, tan aprisionada en el reducido marco espacial que encuadra la imagen como el autofóbico en su dolencia. La angostura del plano, que reduce drásticamente el campo visual del espectador, queda reforzada por el uso de una iluminación artificial que, a través de un potente chorro de luz, incrusta el silueteado humano en un círculo delator que brota de la oscuridad.

Así, vinculada históricamente con el temor, en su acepción más indefinida e inconcreta, la oscuridad envuelve la escena como ancestralmente envolvía el mundo y sus fantaseados abismos. De ella emerge, como surgida de ese espacio que el imaginario ha poblado secularmente con lo monstruoso, el contorno opaco de la *performer* al que unos protésicos cascos de protección auditiva imprimen un insólito perfil.

Metamorfoseada en una nueva Gorgona que, confundiendo la realidad con su ilusorio reflejo, se destruye a sí misma, Regina José nos conduce en esta obra hasta las lindes más irracionales del miedo. Allí donde el temor se torna perturbación y, desprendido de sus referentes, emborrona las percepciones y deshace, hasta su completa desaparición, las frágiles fibras relacionales con que se anuda el armazón social.

La intensa carnalidad que puntúa la mayor parte de sus realizaciones es reemplazada aquí por un elocuente vacío físico. Y, escamoteado de la escena en una efectista sinécdoque visual, el cuerpo de Galindo se

desvanece tras la inquietante impronta de su proyección en negativo. Una contraimagen que, abriendo un diálogo con su precedente performativo – *Plomo*– parece agregar, no solo una sugerente línea adicional de reflexión, sino también un concluyente epílogo con irrefutables argumentos. Es suicida la sociedad que integra en su seno el lenguaje de las armas y asume la violencia como un componente que inevitablemente impregna a diario su cotidianidad.

Sin futuro ni salvaguarda posible frente a tales premisas, el *cuerpo social* muere o se transforma en una pobre sombra de sí mismo. Y esos dos elementos, la muerte y la sombra, tan estrechamente entrelazados a través de la historia en la producción creativa, son los que en último término quedan trabados en la estrategia de representación elegida por Regina José para dar forma a la pieza. Cargado de connotaciones, el recurso retórico consigue desbordar la estricta parquedad de medios empleados y multiplicar su polisemia.

También Doris Salcedo y Beatriz González en *Auras Anónimas* (2007-2009), el proyecto de restauración para el *Cementerio Central* de Bogotá, habían recurrido a un juego asociativo, en alguna medida, equiparable. Ambos ingredientes, la muerte y la sombra que proyecta, se conjugan en las dos obras, en principio marcadamente diferentes, y, pese a la distancia de lenguaje o función que las separa, reconocemos en ellas un planteamiento metafórico homologable. En las dos construcciones, consiguen sus autoras que un silueteado humano, huérfano de corporeidad, condense con su poderosa fuerza evocativa el violento presente que desgarró el país natal de las artistas colombianas y el de la *performer* guatemalteca

El acusado lirismo y el silencio sobrio que envuelve la realización de Salcedo contrastan con la brusquedad visual y el efectismo sonoro que Galindo imprime a su producción, pero se adivina en ambas construcciones un trasfondo común que se traslada a la obra con un poso de ironía. Un guiño sombrío y sutil en la elaboración de Salcedo, que recupera, en un país de muertos sin tumba, un cementerio sin cadáveres. Y obvio en la de Galindo

que, con la acusada ficcionalidad de la puesta en escena y la absurda incongruencia de su reseña explicativa, roza lo grotesco y nos traslada al territorio de la apariencia y el simulacro.

7. Los mecanismos represivos del poder y sus instrumentos de coerción: el reino del miedo

El vector social del miedo, que, como han explorado distintos analistas, filtra el tejido social del mundo contemporáneo, se convierte en el protagonista último de una atípica exposición celebrada en la *Bienal de Venecia* en el año 2009. La relevancia de este factor, que determina comportamientos y justifica actuaciones, hace de él un fértil territorio para la indagación artística. En torno a ese eje temático, diversos creadores, como la *performer* guatemalteca, tienen la audacia de leer la realidad desde un discurso crítico y abierto a respuestas alternativas.

Algunas de ellas se pudieron contemplar en el *Pabellón de la Urgencia*, patrocinado por la región de Murcia dentro del contexto de la 53ª *Bienal de Venecia*. En ese espacio, integrado en los eventos paralelos que habitualmente congrega la *Bienal*, Jota Castro comisaria una exposición que se plantea desde premisas inusuales en el mundo del arte. “*Ocurre que cada vez más hay muestras que solo son estéticas o “intelectuales”, pero no dan opiniones. Y yo quería una muestra que diera una opinión*” (Trivelli, 2009), afirma el artista y curador peruano en una entrevista.

El evento, en el que Galindo participa con su *videoperformance Confesión*, se organiza bajo el título general de “Sociedad del Miedo”. En la exposición, junto a ella y en una densa pluralidad de lenguajes, presentan obras autores tan distintos como Fernando Bryce (1965), Alfredo Jaar (1965), Tania Bruguera (1968) o Hans Haacke (1936). Los temores más diversos se dan cita en la exhibición que, como enfatiza la convocatoria, aspira a mostrar

un arte en el que la aterradora realidad vivida pueda quedar reflejada. La inmigración, la muerte, la soledad o el futuro se cuentan entre los ámbitos abordados, pero ninguno de los proyectos expuestos alcanza el grado de brutal y sobrecogedora crudeza de la pieza sobre tortura aportada por Galindo.

En la inclasificable crónica literaria que Eduardo Galeano publica, en el año 2012, bajo el título *Los hijos de los días*, el mes de junio abre su vigésima sexta jornada con el rótulo: “El reino del miedo”. La fecha, una más del historiado almanaque con que el escritor va desgranando las páginas del libro, queda marcada por una importante efeméride. “*Hoy es el Día contra la tortura*”, reseña el autor en la frase del primer párrafo dedicado a ese mes para recordar, a continuación, los brutales excesos vividos por Uruguay durante los años de dictadura.

Instaurado un 27 de junio de 1973, el nuevo régimen convierte el país en “*una gran cámara de torturas*”, garantizando mediante el uso de la fuerza su inexistente legitimidad. “*Los suplicios servían poco o nada para arrancar la información*”, prosigue el relato de Galeano (2012), “*pero eran muy útiles para sembrar el miedo, y el miedo obligó a los uruguayos a vivir callando o mintiendo*” (2012:206). Y ese silencio y esa impostura a que alude el texto literario marcan no solo la autocracia uruguaya, sino todos los gobiernos militares que se suceden en América Latina a lo largo del siglo XX.

Las prácticas de terror sobre las que asentaron su dominio ilustran con sus desmanes uno de los capítulos más oscuros de la Historia Contemporánea. Una etapa esquizofrénicamente desgarrada entre la unánime condena internacional de la tortura y la pródiga utilización de este tipo de métodos represivos que, pese a todo, no quedan limitados a las administraciones de corte castrense. La preocupación sobre el tema tiene históricamente un desarrollo relativamente temprano. Ya en 1948, apenas concluida la *II Guerra Mundial*, la *Declaración Universal de Derechos Humanos*, realiza un taxativo rechazo de su ejercicio. Pero hay que esperar a

las últimas décadas del siglo para la firma de una Convención vinculante que, ratificada en 1984, entra en vigor en 1987.³²⁴

La temática no es insólita en la producción de la artista guatemalteca. No es extraño en una poética como la suya, donde la violencia constituye el hilo conductor de los procesos creativos, que una parte significativa se dirija hacia los dispositivos de coerción. De hecho, este ámbito reflexivo aflora con extraordinaria fuerza en alguna de sus obras, especialmente en aquellas que tienen al pueblo maya como punto de referencia. Solo hay que recordar la sobrecogedora *Mientras, ellos siguen libres*³²⁵ para constatarlo. Pero, al mismo tiempo, detectamos en el conjunto de sus elaboraciones una serie de propuestas que se acercan a esta cuestión de forma expresa, conformando con ello una unidad diferenciada.

Los instrumentos de dominación, pero también el juego que se establece a partir de ellos, en cuanto a los lugares de poder, nuclea este grupo de realizaciones. El uso de la fuerza y la utilización del tormento, como herramientas de sometimiento, o la limitación de la libertad a través de la reclusión, como mecanismo de disuasión y quebrantamiento moral, protagonizan, con grados de concreción diferenciados, un conjunto de *performances* que salpican su producción en distintas etapas creativas.

³²⁴ La *Asamblea General de las Naciones Unidas*, en respuesta a las campañas promovidas por distintas organizaciones no gubernamentales, aprueba en 1975 la *Declaración sobre Protección de Todas las Personas contra la Tortura y Otros tratos o Penas Cruelles, Inhumanos o Degradantes*. A lo largo de los años ochenta y noventa del siglo XX se continúa avanzando en la problemática, tanto en el desarrollo de las normas e instrumentos jurídicos como en la imposición de las prohibiciones a toda forma de tortura. Asimismo, en 1981, se crea el *Fondo de Contribuciones Voluntarias de las Naciones Unidas para las Víctimas de la Tortura*. Posteriormente, se establece el *Comité contra la Tortura*, integrado por expertos independientes, a fin de velar por la aplicación de la Convención en los distintos estados miembros. De forma paralela, se nombra un *Relator Especial* y se declara, en diciembre de 1997, el 26 de junio como día de las Naciones Unidas en apoyo a las víctimas de la tortura. Puede ampliarse la información en <http://www.un.org/es/events/torturevictimsday/background.shtml> y/o <http://www.derechoshumanos.net/ONU/Comite-contra-la-tortura-CAT.htm>, consultado en diciembre de 2015.

³²⁵ Análisis pormenorizado de la *performance* en p. 378.

En ellas, lo objetual (cadenas, llaves, grilletes...) adquiere una singular relevancia. Convertidos en eficientes recursos metafóricos, estos elementos de atrezo intermedian con lo real y facilitan la percepción del público. Pero es el cuerpo, con su inesquivable presencia física, el que asume en estas obras la centralidad de la acción. Una vez más, el cuerpo de la artista que, como ella misma ha señalado en más de una ocasión, asume en su ejercicio representativo una dimensión colectiva y la capacidad de trascender lo concreto.

Ocupando reiterativamente el lugar de la víctima, Galindo convierte su corporalidad en el soporte pasivo sobre el que se escenifican las prácticas punitivas. Y si bien, algunas de estas elaboraciones no carecen de una referencialidad suficientemente explícita, en otras, la *performer* se inclina por condensar conceptualmente la construcción despegando la escenificación de sus asideros contextuales. Su anatomía se convierte entonces en un espacio político que amplifica su círculo significativo y potencia su capacidad de simbolización.

Tensionando su propia resistencia, Regina José nos aproxima con este recurso expresivo a un universo opaco y habitualmente silenciado donde conviven primitivos métodos de castigo con refinadas técnicas de control. Y, así, en un esfuerzo por desenmascarar la cínica hipocresía que domina las sociedades contemporáneas, emplaza al centro de la escena la violencia represiva sobre la que, con más asiduidad de la confesada, frecuentemente se sustentan.

Una de las piezas que de forma más clara expresa esta intencionalidad es, sin duda, **Confesión** (2007). En ella, el *reino del miedo* evocado por Galeano estalla ante nuestros ojos con toda su indigerible crudeza y nos convierte en los incómodos espectadores de una salvaje sesión de tortura. La obra, un encargo de la galería mallorquina *La Caja Blanca*, abre en la ciudad de Palma, en septiembre de 2007, la primera exposición individual protagonizada por la artista en nuestro país. Y al igual que ocurrirá posteriormente con *Alarma* (2011), la ulterior colaboración de la *performer* con

este espacio expositivo, el proyecto es objeto de futuros reconocimientos y premios en el escenario internacional.³²⁶

El punto de partida de la realización es una investigación periodística emprendida inicialmente por reporteros locales, que se adhiere a la realidad con la misma sorprendente valentía que muestra el desarrollo material del proyecto. En el arranque, por tanto, un artículo de prensa del *Diario de Mallorca*.³²⁷ La crónica, fechada en el año 2005, sacaba a la luz el apoyo logístico prestado por el gobierno español a los vuelos secretos de la C.I.A. en las denominadas “entregas extraordinarias”.³²⁸ La *Guerra contra el Terror*, emprendida por la administración Bush tras los ataques del “11 de septiembre”, se convierte consecuentemente en el telón de fondo sobre el que Galindo traza un arco de conexión entre su propia realidad y la realidad europea.

Para ello, recrea, con escrupuloso verismo, una espeluznante secuencia de *waterboarding*. Esta técnica de tortura por inmersión, también

³²⁶ La obra es galardonada en la vigésimo novena edición de la *Bienal de Artes Gráficas* de Ljubljana (Eslovenia), celebrada durante el año 2011. En Exit Editor, “Regina José premiada en Lubliana”, *Exit*, 29 de septiembre de 2011. Disponible en <http://exit-express.com/regina-jose-galindo-premiada-en-liubliana/>, consultado en octubre 2015.

³²⁷ . La investigación realizada desde el *Diario de Mallorca* se inicia con el artículo de Vallés, M. y Goñi, M., “La CIA usa Mallorca como base para sus secuestros por aviación”, *Diario de Mallorca*, 13 de mayo de 2005. Disponible en <https://www.diariodemallorca.es/mallorca/2010/05/13/hemeroteca-cia-mallorca-base-secuestros-4127005.html>, consultado en octubre de 2015. En el año 2006, tres periodistas del citado periódico –Matías Valles, Marisa Goñi y Felipe Armendáriz- reciben el *Premio Ortega y Gasset* de periodismo en reconocimiento al trabajo de indagación desarrollado.

³²⁸ Se conoce como “entregas extraordinarias” el traslado de detenidos a países donde sus derechos no están garantizados. El transporte internacional de supuestos sospechosos de terrorismo, al margen de toda legalidad, se generaliza a partir del “11- S”. Con el pretexto de los atentados de Nueva York, la C.I.A. despliega una amplia una red de prisiones secretas donde la práctica de la tortura o los malos tratos son de uso común en los interrogatorios. Distintas organizaciones internacionales como *Human Rights Watch*, *Amnistía Internacional* o el propio *Consejo de Europa* investigaron estos hechos. El Informe *Fuera del radar: Vuelos secretos a la tortura y la “desaparición”*, publicado en el año 2006 por *Amnistía Internacional*, aporta información bastante completa sobre el tema. En <http://cdn.20m.es/adj/2006/04/05/112.pdf>, consultado en octubre de 2015. Puede localizarse el informe completo en <https://www.yumpu.com/es/document/read/19486824/fuera-del-radar-vuelos-secretos-rumbo-a-la-amnistia-internacional->, consultado marzo 2020.

conocida como *submarino*, fue uno de los procedimientos más comunes en los regímenes totalitarios latinoamericanos, además de ser la fórmula recurrentemente utilizada por la C.I.A. en los interrogatorios de sus cárceles secretas. La impenetrabilidad de estos centros de detención clandestina del gobierno norteamericano, ocultos al escrutinio público con la tolerancia aquiescente de las democracias occidentales, resulta radicalmente subvertida por el ejercicio de inversión creativa desplegado por la autora.

En un proyecto dominado por la más estricta mimesis, Regina José espectaculariza el hermetismo ciego de este tipo de actuaciones, aparentemente inmunes a las persistentes denuncias de organizaciones ciudadanas y medios de comunicación. Y con ello, confiere rango de existencia a una práctica oficialmente negada en función de la propia invisibilidad con la que está diseñada. Para el desarrollo de la acción, un sótano en el casco antiguo de la capital mallorquina se transforma en el espacio idóneo para escenificar un suplicio que sigue, en cuanto al procedimiento aplicado, las instrucciones recogidas en uno de los manuales de la C.I.A., un documento desclasificado durante la elaboración de la propuesta.³²⁹

El proyecto se concibe inicialmente como una *videoperformance* que registra, con meticulosa minuciosidad, los pormenores del proceso. Pero las propias características del trabajo y las condiciones de su realización acaban convirtiendo la pieza en una suerte de instalación que demanda un entorno de

³²⁹ Los referidos archivos de la *Agencia de Inteligencia Norteamericana* establecían un estricto protocolo de actuación en los procesos de interrogatorio que, en el caso del *waterboarding*, estipulaba la secuenciación de los ahogamientos en siete unidades de siete segundos cada una. Una regulación eufemísticamente moderadora que trataba de racionalizar normativamente la barbarie. En cualquier caso, la resolución aprobada por el *Congreso* de los Estados Unidos el 14 de septiembre de 2001 presentaba una redacción lo suficientemente laxa como para proporcionar una cómoda base legal a las futuras disposiciones del gobierno. Con el soporte legitimador del *Acta Patriótica*, las más elementales garantías constitucionales quedaron suspendidas y se convirtieron en habituales, respecto al tratamiento de los prisioneros, prácticas de actuación abiertamente contradictorias con los límites establecidos en la *Convención de Ginebra*.

exhibición específico, tal como han demostrado algunas de sus numerosas presentaciones.³³⁰



Figura 108. Foto 138. REGINA JOSÉ GALINDO. Confesión. 2007. Fotografía: Julian Stallabras

La secuencia, que la cámara capta desde uno de los rincones de la estancia, nos sitúa en un reducido habitáculo vacío inundado por las sombras. En el vértice opuesto al eje de filmación, un foco de luz de proyección muy limitada permite distinguir un bidón lleno de agua en el centro de la sala y una puerta abierta en uno de los extremos. La artista entra en cuadro arrastrada por un hombre de gran corpulencia que la obliga a sumergir repetidamente la cabeza dentro de la cubeta. El gesto se repite implacable a lo largo de los casi tres minutos que dura la acción, en un encadenamiento que apenas concede a la víctima tregua para recobrar el aliento.

Tras cada uno de los embates, el agua salta del contenedor y restalla contra el pavimento. Su sonido, afilado y seco, se funde con los entrecortados jadeos de la protagonista para componer la estremecedora pista sonora que

³³⁰ Es innegable que la fuerza expresiva del diseño se potencia extraordinariamente cuando el espacio expositivo recrea las condiciones de clandestinidad planteadas en la realización de la *performance*. Esa ha sido la pauta de exhibición empleada en los diferentes contextos en que se ha recreado la pieza.

acompaña las imágenes. La extremada tensión que satura la pantalla se densifica a medida que avanzan la acción, inevitablemente pausada por el peso del castigo físico a que se ve sometida la *performer*. Es ella quien determina su conclusión cuando, al límite de su resistencia, golpea la pared del cubo en una de las inmersiones. A la señal, el colaborador la arroja violentamente contra el suelo donde un leve movimiento de cámara, el único de la grabación, nos permite ver su cuerpo tendido y exhausto.

Solamente el voluntario que desempeña el papel ejecutor participa en la escena. Pero la ausencia de público dentro del sótano no impide que, tal como muestran las fotografías del evento, los espectadores asistan a la *performance* a través de una ventana abierta al subterráneo a ras de tierra. Esta estrategia contribuye a reforzar las premisas constructivas de la pieza, afianzando su propósito de tornar visible lo invisible y desenmascarar el consentimiento cómplice que se deriva de la indiferencia ante lo que nos rodea.

A esta incómoda percepción responde probablemente el malestar manifestado por algunos de los asistentes ante la ruda veracidad de lo representado. Una reacción negativa curiosamente dirigida contra la artista y no contra el voluntario que interpretó, con desmedida diligencia, las concisas instrucciones recibidas: “(...) *que no fuera amable*” (Apel, 2012:112).

En la configuración de los dos personajes, Regina José subraya exageradamente los contrastes con el fin de fortalecer los recursos expresivos y potenciar el simbolismo de la construcción. En esa clave, los dos participantes presentan una acusada disparidad anatómica. A la contundente corpulencia de la figura masculina, un profesional de la vigilancia nocturna de gran musculatura, se opone la reducida estatura y la débil complexión física de la *performer*.

Resulta difícil, además, distinguir los rasgos individuales de cada uno de ellos o perfilar claramente sus rostros, que quedan difuminados por las características de una iluminación escasa e indirecta. Teñidos de oscuridad, los cuerpos recortan compactadamente sus siluetas en cada uno de los

fotogramas, agudizando la carga dramática de la escena y la fuerza metafórica de la escenificación.

Para Julian Stallabrass, curador londinense y fotógrafo de la muestra, la *performance* alegoriza claramente las desequilibradas luchas de poder que se establecen entre naciones de distinto potencial (Apel, 2012:). La guerra de Irak del año 2003, viene a decir el historiador británico, brota de forma inmediata como la primera referencia. Una contienda en la que la mayor potencia militar del mundo utiliza el armamento tecnológicamente más avanzado para aniquilar un ejército pobre y mal equipado.

Pero también, como señala este teórico, la obra refleja el estrangulamiento económico y la amenaza de miseria y devastación que se cierne sobre aquellos países que se atreven a rebatir las directrices que determinan el actual ordenamiento internacional. Y no cabe duda de que el dominio avasallador de las potencias postcoloniales, metaforizado en el grueso trazado del torturador, resuena con nitidez en la composición de la artista. No hay que olvidar que el proyecto se plantea para un espacio expositivo del “Primer Mundo” y en una ciudad cuyo aeropuerto recibe, en los documentos desclasificados de la C.I.A, la calificación de “Plataforma Bisagra”.³³¹

Sobre ese contexto, desde una posición abiertamente crítica, Regina José pone en cuestión la respuesta articulada por occidente ante los bárbaros atentados del “11-S”. Una réplica prepotente y reactiva que, desdeñando el debate histórico sobre el sentido de lo acontecido, significa la suspensión de derechos y la extensión de mecanismos de violencia y vigilancia diametralmente alejados de la legalidad que supuestamente se pretendía

³³¹ “Plataforma Bisagra” era el nombre en clave que otorgaba la C.I.A. al aeropuerto mallorquín de Son Sant Joan. La denominación venía justificada por ser Palma de Mallorca uno de los puntos europeos desde los que se lanzaban operaciones relacionadas con el traslado clandestino de detenidos. Según apuntan distintas fuentes, desde las islas preparaban las intervenciones los equipos y allí regresaban tras finalizarlas. De todas formas, aunque fundamental, no será esta la única base aérea del territorio español con funciones de apoyo logístico. Tenerife, Málaga y Barcelona también aparecen señaladas en esta siniestra cartografía. Más información en, Amnistía Internacional, “Ejecuciones extrajudiciales, ‘desapariciones’”. En <http://www.amnistiacatalunya.org/edu/2/extraj/des-vanguardia.html>, consultado en diciembre del 2015.

defender. La situación así creada rompe el consenso internacional vigente y genera un nuevo marco de conceptualización de la violencia global donde la detención se torna indefinida y la guerra, eufemísticamente, se entabla contra el “terror”.

Con el argumento de la seguridad y la emergencia nacional como coartada, la administración Bush alimenta entre la población la percepción generalizada de vulnerabilidad y miedo. Al mismo tiempo, con la aquiescencia cómplice de otros gobiernos, justifica una concepción dicotómica de la legalidad en la que no todas las vidas gozan de la misma valoración ni todos los seres humanos son considerados normativamente iguales. Sobre esta dinámica, se abre un escenario insólito en el que los vocablos se redefinen y términos tan estrechamente vinculados como legitimidad y legalidad se disocian, tal como explica Judith Butler:

En este sentido, el marco de conceptualización de la violencia global es tal que *“terrorismo” se convierte en el nombre para describir la violencia de lo ilegítimo, mientras que la guerra legal se vuelve prerrogativa de aquellos Estados que gozan de reconocimiento internacional como Estados legítimos*” (Butler, 2006:120).

En un texto posterior, y en relación con las fotografías que desvelaron las degradantes torturas de *Abu Ghraib*, la autora estadounidense reclama la fuerza de las imágenes para aprender a ver en un marco de efectos cegadores, que restringe y codifica normativamente nuestro universo visual. La visibilización de lo queda fuera de cuadro se convierte, en opinión de la teórica estadounidense, en una herramienta imprescindible para romper la insensibilización a la que nos aboca la política del miedo. Frente a ella, se hace necesario *“(...) tematizar el marco coercitivo, el conductor de la norma deshumanizadora, el que limita lo que se puede percibir y hasta lo que se puede ser”* (Butler, 2010:143).

Desde esas premisas, la imagen ficcional generada por la artista construye una interpretación de la realidad que impugna el diferencial de

poder que se formula y renueva a través de la obliteración visual. Pero, más allá de la indudable generación de un imaginario que crea memoria y realidad y de la lectura crítica de los sistemas de confrontación internacional, Regina Galindo vuelve a articular la obra sobre la compleja red en que se tejen las relaciones del poder. Un escurridizo territorio que ensambla diferentes niveles de interacción y en el que los factores intervinientes no siempre coinciden con los que se pueden percibir en una primera apreciación.

Como explica en diferentes ocasiones la autora guatemalteca, a veces no es fácil determinar quién detenta en último término el poder y se sirve de él para ejercer violencia. El desarrollo de *Confesión* aporta algún elemento revelador en torno a esta cuestión. A pesar de su preciso planteamiento, la propuesta termina desbordando las condiciones establecidas en el protocolo de partida. El voluntario, con quien no se había establecido contraprestación económica alguna, no es capaz de respetar el margen de seguridad estipulado y, olvidando la condición representativa de la acción, acaba atrapado por la lógica del personaje, como nos explica la autora “(...) *contrato a este hombre que tiene un pasado de posible violencia porque es guardaespaldas de discotecas (...) pierde el control de sus propias emociones y avanza en cuanto a la expresión de violencia (...) Al final del performance este hombre se acerca, me pide disculpas (...)*” (La Casa Encendida, 2017).

En el análisis posterior sobre el desarrollo de la acción, intenta encontrar respuestas sobre los factores que intervienen en un acto violento. Una secuencia en la que, siguiendo sus palabras, el victimario es un resultado de la víctima con la que establece una inevitable concatenación. La dualidad por ellos conformada se inserta en un esquema básico en el que entran en juego tres elementos dialécticamente relacionados: victimario, víctima y autor intelectual.

(...) Yo soy el autor intelectual y la víctima, o sea, que tengo básicamente el poder en mis manos y convierto al victimario en una víctima de la obra Hago todo un juego de rompecabezas invirtiendo los roles. Es lo que a mí más me interesa demostrar

que el victimario generalmente otra víctima de la persona que da la orden de la cual nunca vemos el rostro No me interesa revivir el dolor del torturado, me interesa contar la historia, me interesa contar las cosas de las que no se habla (...)
(Teoretica.1, 2014).

Como arguye la autora, en esta intervención ella ocupa el lugar de la víctima, pero también es responsable de la autoría intelectual. “*Tú no fuiste el victimario, fui yo*” subraya, para tranquilizar al confuso y desolado colaborador, “*Yo soy la autora intelectual de este acto, o sea que yo te obligué a ti a hacer la acción violenta*” (Teoretica.2, 2014). Pero es evidente que el horizonte discursivo en el que nos sitúa no tiene una única respuesta. Y el interrogante sobre los mecanismos que subyacen a las prácticas de tortura, y la condescendiente tolerancia con tan inhumanos usos, permanece abierta.

Tan solo un año antes de esta realización, Regina José presenta, también en Europa, un proyecto en el que su cuerpo se ve igualmente sometido a un grado notable de ensañamiento. La realización, que asume el código de un tormento físico, vuelve a emplazar a la *performer* en el lugar ocupado por quien es víctima de una secuencia de tortura. Con la connotada denominación de ***Limpieza social*** (2006), la intervención tiene lugar en el patio de la *Galería Cívica de Arte Contemporáneo* de la ciudad de Trento (Italia), una fría mañana de marzo del año 2006.

Tal como ocurre en *Confesión*, el trabajo parte de acontecimientos tomados directamente de la coyuntura política europea que le permiten generar una línea de conexión entre realidades existentes a ambos lados del océano. En esta ocasión, sin embargo, la construcción prima el componente metafórico sobre la literalidad de la cita. La referencia inmediata son los disturbios acaecidos en los suburbios de París durante los últimos meses del año 2005. La propia artista relata las razones de su decisión a la hora de plantear la obra,

Yo voy a hacer una residencia a Europa y cuando llego me doy cuenta de una situación que fue muy extraña para mí porque

había un toque de queda en Francia... En todas las noticias se repetía esta imagen de los bomberos calmando las manifestaciones con estas mangueras a presión de agua (Teoretica.2, 2014).

Con esta imagen en la retina, Galindo escenifica una brutal “sesión de ducha” para reflexionar sobre las prácticas de represión en las sociedades contemporáneas. Haciendo uso de un material disuasorio similar al empleado en la contención de las revueltas, Regina José bosqueja una escena extraordinariamente simple, pero cargada de simbolismo. El planteamiento es sencillo: desnuda y situada frente a un muro de piedra, recibe, durante un inacabable minuto y medio, la potente descarga de un chorro de agua a presión.

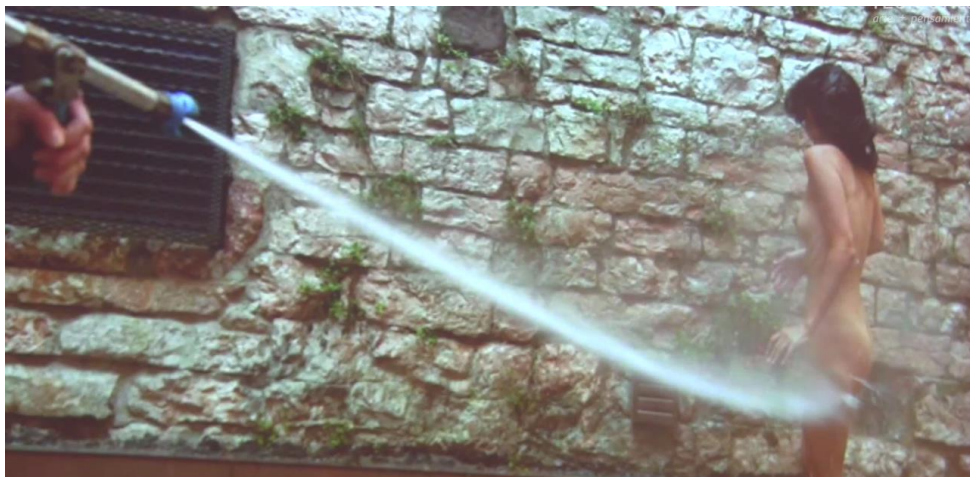


Figura 109. Fotos 139. REGINA JOSÉ GALINDO. Limpieza social. 2006. Fotografía: Hugo Muñoz

La acción, grabada en formato de vídeo monocanal, requiere solo dos personajes: la artista, ocupando el lugar de la víctima, y un voluntario, el ejecutor, que en muy pocos momentos apreciamos de forma clara en la pantalla. Su mano, empuñando la pistola de riego, o la constante cinta de agua que impacta violentamente contra el cuerpo la artista hacen efectiva, no obstante, su invisible presencia, generando el juego de dualidades contrastadas utilizado por Galindo en muchas otras obras. A lo largo de la

secuencia, el agresor, ostensiblemente más alto y corpulento que la *performer*, se desplaza alrededor de la indefensa figura femenina que, solo inicialmente, es capaz de soportar sin doblegarse el gélido azote del surtidor de agua.

Manipulando el emisor en distintas direcciones, el personaje masculino golpea sin piedad el desprotegido cuerpo de la artista, que intenta denodadamente soportar el castigo sin renunciar a su posición inicial. Intentando mantener su postura erguida, busca protección cubriéndose con las manos y, plegando su anatomía, se tambalea y vuelve a incorporarse. A medida que merman sus fuerzas, le es más difícil conservar la vertical que compone con su silueta, aunque en ningún momento cae al suelo y, flexionada u ovillada, sostiene hasta el último segundo una actitud de activa resistencia.

La mencionada residencia artística de Regina José en Francia se corresponde con un periodo de intensa confrontación social, que coincide con la titularidad del conservador Jacques Chirac al frente de la presidencia de la nación. Durante tres semanas consecutivas, el país es sacudido por un grave estallido de revueltas urbanas que, iniciado en las barriadas de la periferia parisina, acaba por afectar a más de trescientas ciudades. Los acontecimientos, que suscitan una doble respuesta creativa por parte de la Galindo, se encuadran en una reiterada secuencia de episodios violentos que, durante el último cuarto de siglo XX, puntúan esporádicamente la frágil convivencia de la sociedad francesa.

Sin la repercusión de los desórdenes ciudadanos vividos durante el otoño de 2005, la primavera del año siguiente tampoco está exenta de una intensa conflictividad. Durante este periodo, en el que Regina José confecciona la presente obra, el primer ministro, Dominique Villepin, saca adelante una polémica reforma laboral. En ella, se incluye un desregulado contrato de trabajo juvenil que provoca la respuesta inmediata en las calles. Pero *Limpieza Social* enhebra el hilo argumental de su propuesta en el trasunto sociológico y la casuística narrativa que rodean la sofocada explosión

de 2005. Un acontecimiento al que no es posible acercarse sin analizar el entorno socio-geográfico que lo produce.

Radicalmente distantes de las primitivas barriadas obreras de inicios del siglo XX, *les banlieues* de las periferias urbanas francesas conforman, a lo largo de la segunda mitad del siglo, auténticos guetos poblacionales. Estos barrios dibujan sobre el plano metropolitano áreas de base migratoria, marcadas por la degradación y el aislamiento. En ese difícil contexto, aquejado por serios problemas de coexistencia y un acusado clima de inseguridad ciudadana, es fácil que la tensión desborde el frágil equilibrio sobre el que se sostiene la cotidianeidad. Es lo que ocurre cuando las declaraciones institucionales se tornan desafiantemente provocativas y alcanzan, con la esperada cobertura de los medios, un amplio eco.

En ese registro, se sitúan las manifestaciones del entonces ministro del interior Nicolas Sarkozy, quien, en el curso de la visita oficial a uno de los distritos del extrarradio, expresa el firme compromiso de su gobierno de “limpiar” los suburbios.³³² Con un tono marcadamente despectivo, el político no ahorra calificativos a la hora de describir a la población juvenil de estos enclaves, optando por escamotear la complejidad de la problemática tras un discurso reductor lindante con la xenofobia. No era difícil encontrar, a partir de este punto, estrechas afinidades entre el desarrollado ámbito al que la artista acude como invitada y su entorno de procedencia, como confirma la temprana incorporación de la pieza a la prestigiosa colección *Daros-Latinoamérica* de Zurich.

Lamentablemente, abundan en la geografía latinoamericana los episodios de represión política y social acoplables a la descripción que Regina José utiliza para nominar esta obra. Las siniestras desapariciones de los

³³² En una visita realizada el 22 de junio de 2005 a *la Cité des 4000*, tras la muerte de un niño por una bala perdida en un enfrentamiento entre bandas rivales, Sarkozy declara querer “limpiar la Cité al Kärcher” (*Kärcher*: lanzador de agua a presión que ataca las costras de suciedad) para librarla de “*la racaille*” (término utilizado para referirse a la escoria, en un sentido literal o metafórico). En PRIETO, Joaquín, “El apartheid francés”, *El País*, 8 de noviembre de 2005. Puede encontrarse en http://elpais.com/diario/2005/11/28/espana/1133132401_850215.html, consultada en mayo 2015.

“niños de la calle”, en Brasil, los escandalosos casos de “falsos positivos”, en Colombia, o las operaciones de depuración étnica, en Guatemala, son algunas de las referencias a las que se puede acudir. Todas, en último término, materializaciones violentas de procesos de dominación que, circunstancialmente, se sirven de la metáfora higienista para imponer una normatividad social intolerante y excluyente.

El connotado binomio limpieza/suciedad, que subyace en la analogía utilizada por Sarkozy, remite a procesos de delimitación biopolítica tras los que se ocultan esquemas de poder que se ejercen y se escriben sobre los cuerpos. Porque es en ellos donde opera, desde su inicio, el control de la sociedad sobre los individuos. Anclada en posiciones de intransigencia frente a las diferencias colectivas, políticas o étnicas, las políticas de “limpieza social” van ligadas a conceptos de homogeneidad y a procesos de uniformización. En ese esquema interpretativo, un sector de la población pasa a ser considerado execrable y, por lo tanto, deseablemente prescindible para el buen funcionamiento de la comunidad.

El miedo y la inseguridad son con frecuencia el caldo de cultivo más idóneo para apuntalar este tipo de discursos segregadores y el componente clasista y racial dos de sus más habituales ingredientes. Confluyen en la metáfora el estigma y la penalización de lo que escapa al patrón establecido y una implícita consigna sobre la necesidad de ejercer, en consecuencia, una férrea tutela social para evitar fisuras en el modelo instituido. Esa carga de marginación y violencia, que inevitablemente destila la expresión que preside el proyecto, se visualiza a través del cuerpo de la artista como encarnación del *cuerpo social* agredido.

Desposeída de toda vestimenta, la anatomía de la *performer* multiplica su capacidad de réplica. De tal forma que en su desnudez Regina José personifica no solo los mecanismos de represión urbana que sirven a la obra como reseña inmediata, sino también las humillantes técnicas de higiene carcelaria y los dispositivos de tortura tan frecuentes en las dictaduras latinoamericanas. En estos últimos, los detenidos eran sistemáticamente

despojados de su ropa y empapados en agua fría como preludeo a las sesiones de descargas eléctricas, más efectivas y lacerantes sobre la piel mojada. La simplicidad de la composición enfatiza, desde un punto de vista formal, la potencia evocadora de las imágenes, que consiguen atrapar la mirada del espectador por su impactante explicitud y su riqueza metafórica.

La secuencia filmada, emitida repetidamente por el proyector videográfico, provoca un efecto ambivalente que suscita un sentimiento contradictorio, entre el estupor y la atracción. La violencia de la acción, la fragilidad del cuerpo escueto de esta mujer de etnia maya, el contraste entre su titubeante silueta y la solidez del muro o, quizá, la indiferencia del ejecutor masculino retienen poderosamente la atención de quien se detiene ante la propuesta. Capturado por la fuerza de las imágenes, el público asiste sorprendido a una escena inequívoca, pero de difícil adscripción. Posiblemente porque en esta obra, más que en otras, quien la contempla establece, sin pretenderlo, un mayor compromiso con lo mirado.

El simbólico valor de regeneración depurativa secularmente atribuido al agua se torna, a través del radical proceso de inversión semántica generado, herramienta de tortura y mecanismo de disciplina y sujeción social. En su absoluta indefensión y despojamiento, la figura femenina, como ocurría con algunas de las *performances* ya revisadas de Ana Mendieta, adquiere una condición sacrificial que enfatiza expresivamente la naturaleza simbólica de la representación. Sobre esta base, el cuerpo de la *performer* deviene, desde su irrenunciable anatomía de mujer indígena, lugar de producción y deslizamiento de realidades. Abriendo el espectro significativo, es posible leer en él tanto la violencia racial infligida por el colonialismo sobre los pueblos originarios como la violencia de género, que objetualiza y somete a quien que no acata su ley, en las sociedades de raíz patriarcal.

No es impropio intuir en el planteamiento de la escena una implícita referencia a las demolidoras y persistentes campañas de borramiento indígena iniciadas con la purificación bautismal de la gesta evangelizadora. Aquella que, con el intangible pretexto de salvar almas,

sometía los cuerpos y privaba a los pueblos de sus formas de vida y creencias. Una empresa de *civilización* en la que el agua sacramental redimía y limpiaba los pecados al mismo ritmo que los conquistadores impulsaban su campaña de expropiación y exterminio. Pero, sin abandonar este registro, no se puede obviar que la *performance* se elabora expresamente para una exposición que lleva por título “El poder de las Mujeres”.

Celebrada en la *Galería Cívica* de la ciudad de Trento, esa muestra aglutina un conjunto de realizaciones que reflexionan sobre el rol femenino y su evolución en el contexto de las sociedades contemporáneas. Dentro de ese marco, la pieza se enclava en uno de los tres apartados que estructuran la exposición. Concretamente, el que, comisariado por Caroline Bourgeois, revisa los aspectos más extremos de la cuestión y acoge obras de artistas tan radicales como Valie Export (1940) o Annette Messager (1943). Con estos componentes, resulta inexcusable realizar una lectura de la obra en clave de género. La dicotómica contraposición de los personajes y la determinación descarnada de sus lugares, como víctima y victimario, en el trazado de la escena dibujan claramente los límites de este acercamiento.

El cuerpo femenino vuelve a dibujarse en el esquema estructural diseñado por Galindo para esta producción como el espacio simbólico donde se establecen las relaciones de poder. La violencia de género, con sus habituales principios de sometimiento físico y sumisión sexual, reaparece en la linealidad compositiva de la representación. El personaje masculino, armado con un utensilio que la proposición transforma en fálico instrumento de agresión, se opone avasalladoramente a la figura femenina que, en su desnudez, ve reducida su condición a mera corporalidad.

En esa interacción coactiva, aflora en el curso de las imágenes el sutil hilo de conexión que, en el sistema patriarcal, vincula sexualidad y violencia. La obstinada oposición que la *performer* sostiene, con su cuerpo desnudo, ante la agresión de que es objeto traslada simbólicamente la escena a una secuencia de violación. Un desplazamiento que no desmiente la selección de

fotogramas que realiza una parte no despreciable de las páginas que, en la red, ilustran la pieza.

El rostro de Regina y sus torsiones corporales frente la fuerza del agua, adquieren en algunos momentos una dimensión erótica que, captada ávidamente en las capturas reproducidas, añade un ingrediente escópico a la representación. Como ya nos explicara Laura Mulvey (1998), al desvelar el entramado ideológico que se esconde detrás de las formas instituidas de placer visual, se evidencia en la recepción de la construcción el peso de las convenciones establecidas en la forma de mirar. Un factor de *voyeurismo* androcéntrico que la autora comenta, entre el desconcierto y la indignación, en algunas entrevistas.³³³



Figura 110. Foto 140. REGINA JOSÉ GALINDO. Limpieza social. 2006. Fotografía: Hugo Muñoz

La desigual confrontación que dibuja la *performance* traduce un desequilibrado juego de oposiciones entre quien ostenta el dominio y el uso de la fuerza y quien, pese a su indefensión, no renuncia a ejercer una

³³³ Entre ellas, la realizada por la prestigiosa publicación digital *Plaza Pública*, vinculada a la universidad guatemalteca *Rafael Landívar*. “Un día apareció una foto de mi performance *Limpieza social*, y cuando le dabas al click te enviaba a una página de pornografía pura y dura. Lloré. Hice público mi disgusto (...) y de premio me gané un meme más, en este me llamaban vaca sagrada”, en GALINDO, Regina José, “No soy paz, soy guerra”, *Plaza Pública*, Ciudad de Guatemala, 26 de enero de 2016. Puede encontrarse en <https://www.plazapublica.com.gt/content/no-soy-paz-soy-guerra>, consultado en marzo de 2017.

decidida y pertinaz rebeldía. El énfasis con que la autora subraya la capacidad de resistencia y oposición de la figura femenina, revalida la opción sustentada por sus obras que, lejos de mostrar víctimas débiles o vencidas, apuesta con rotundidad por la inquebrantable fortaleza y el poder de las mujeres.

Con anterioridad a la realización de esta última pieza –*Limpieza social*– y estrechamente relacionada con ella, Regina José desarrolla, a finales de 2005, un proyecto creativo que por sus características no resulta fácil de encajar en las categorías de clasificación habituales. La elaboración es el producto final de una beca de residencia concedida con el soporte de la embajada francesa en Costa Rica y desarrollada en el *Centro de Arte Contemporáneo Le Plateau* de la capital francesa. En la génesis de la propuesta, como en la producción precedente, se encuentran los graves disturbios sociales parisinos y el recorte de libertades que, como respuesta a la situación, ofrece el gobierno del país.

Iniciada el 27 octubre de 2005, la revuelta se mantiene activa hasta mediados de noviembre, con un punto culminante durante los días 5, 6 y 7 del mismo mes.³³⁴ Calificado como uno de los periodos de conflictividad social más graves desde el “mayo del 68”, las tres semanas de violencia que desbordan las denominadas “zonas sensibles” de la conurbación metropolitana se propagan con rapidez por todo el estado. Frente a esta situación, las autoridades deciden recurrir al toque de queda y declarar el estado de emergencia, en aplicación de la Ley de 3 de abril de 1955 promulgada durante la guerra de Argelia. En esta coyuntura, la artista,

³³⁴ En un fuerte clima de tensión social, la rebelión callejera estalla en *Clichy-sous-Bois*, cuando dos adolescentes de origen árabe mueren electrocutados al escapar de la policía. La violencia que emerge de las barriadas no es, pese a su intensa virulencia, sino un jalón más de los graves conflictos que, durante los últimos treinta años se venían produciendo en los masificados cinturones habitacionales de las ciudades francesas. Por su persistencia y creciente gravedad, el fenómeno revela una profunda crisis de articulación social. Puede ampliarse la información en HERIN, Robert, “Violencia en las periferias urbanas francesas. Los disturbios del otoño de 2005”, *Scripta Nova. Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, Universidad de Barcelona, Vol. XII, número 270 (96), 1 de agosto de 2008. En <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-270/sn-270-96.htm>, consultado en mayo de 2015.

desplazada a Europa con motivo de su residencia, decide convertir esa situación en el eje generativo de su indagación.

“*Estaba en Italia en el momento de la crisis de las banlieus y me encontré con que, como de costumbre, el poder respondía con las armas del miedo para reducir la cólera al silencio*” (Lebovici, Facerias y Solis, 2006), comenta la autora en una entrevista en la que expresa su familiaridad con las políticas de represión y la restricción de libertades. A partir de esta “realidad encontrada”, Galindo construye una propuesta performativa de carácter experimental que, con la denominación de **Toque de queda** (2005), deja un denso rastro de registros escritos, vídeos y gráficos que, al concluir el proceso, se muestran al público bajo el formato de exhibición de una instalación.

En esta ocasión, Regina José, en abierto contraste con lo acaecido en la calle, decide replegar su actividad a un ámbito introspectivo y focalizar su reflexión sobre un plano fundamentalmente experiencial. Desde su condición de latina en un país europeo, la artista se identifica, como ella misma declara, con los violentos jóvenes sin futuro que protagonizan las reyertas. Y desde esta plataforma, opta por explorar las vivencias que provocan la falta de libertad y la acotación de la vida en márgenes existenciales donde todo horizonte permanece cerrado. Para ello, convierte el espacio cedido por *Le Plateau* en una prisión, en la que realiza un encierro voluntario durante un periodo de diez días, entre el 15 de diciembre y el 15 de enero, sin mantener, durante todo ese tiempo, ningún contacto humano con el exterior.

El proyecto incorpora, consecuentemente, un factor de resistencia, psíquica y física, que lo aproximan a aquellas primeras *performances* en las que aquilatar los límites se perfilaba como una de las guías rectoras de la acción. De forma estricta, Regina José se autoimpone un radical estado de excepción para averiguar, según ella misma declara, lo que le ocurre a un ser humano privado de libertad. La reclusión, adoptada libremente, remeda de forma metafórica la *guetización* a la que se ven condenados miles de ciudadanos franceses segregados, social y económicamente, en razón de su

procedencia. En este punto, la obra engarza con la realidad más cercana y el uso del recurso narrativo que tan hábilmente maneja la artista en la génesis de sus producciones.

La profundización de las medidas liberales impulsadas por el gobierno conservador de Dominique Villepin, con drásticas reducciones de los gastos sociales y un endurecimiento de las políticas migratorias y de integración, se dibujan en la corta distancia como coadyuvantes de la revuelta. Pero subyace en la violenta crisis de convivencia vivida por el país una concepción dualizada del desarrollo social y el bienestar ciudadano. Una realidad que, en último término, no es ajena al desigual aprovechamiento de las ventajas de la globalización implícito en los planteamientos neoliberales aplicados en los años ochenta del siglo XX. Los mismos parámetros cuyos dramáticos efectos dejan también su huella sobre las frágiles estructuras socioeconómicas de América Latina.

Desde estos presupuestos, la *performer*, en un ejercicio de condensación vivencial, desplaza la segregación social y la falta de perspectivas vitales a la capacidad de mantener los límites corporales más estrictos, para dimensionar, en este limitado reducto, los efectos que estos factores son capaces de provocar sobre el individuo. Ella misma explica los objetivos planteados: *“He construido mi propia interpretación del toque de queda. ¿Qué es lo que ocurre a un ser humano cuando se le priva de libertad?”* (Lebovici, Facerias y Solis, 2006). Miedos y ansiedades se dan cita en ese espacio de enclaustramiento ya en los primeros días, como ella relata, mientras las alteraciones de sueño, las modificaciones del apetito y la desubicación temporal y espacial van apareciendo progresivamente.

Los síntomas físicos, a medida que transcurren las jornadas, se ven solapados por distorsiones psíquicas que hacen emerger fobias y obsesiones y abocan a un estado emocional de tristeza, soledad y desidia. *“Estaba convencida de que había ratas, no quería apagar la luz. Por momentos, me sentía muy lúcida; Me decía también que, para ser libre, siempre se necesita otro. Es preciso respirar el aire que el otro respira para sentirse vivo”*

(Lebovici, Facerias y Solis, 2006). Ideas de suicidio y el cuestionamiento de su propia práctica artística invaden un territorio que, privado de su dimensión social, se diluye, faltar de sentido, en la mente de la artista, “(...) *no entiendo porque continúo haciéndome daño, en el contexto de un sistema económico organizado en torno al voyeurismo y la explotación del dolor*” (Lebovici, Facerias y Solis, 2006).

Indudablemente no es esta la primera experiencia de encierro en su actividad creativa, pero, como ella ratifica, no encontramos en todo su repertorio una obra equiparable: “*Soy performer, trabajo siempre con mi cuerpo y mis límites físicos o psicológicos, había abordado el tema del encierro, pero nunca de manera tan extrema*” (Lebovici, Facerias y Solis, 2006). Por otro lado, tal como muestra la documentación que ilustra la *performance*, los elementos que acompañan a la autora en su confinamiento se sustentan en lo imprescindible. La sala que ocupa mantiene las características propias del espacio expositivo: una amplia superficie despejada de paredes encaladas puntualmente interrumpida por gruesas columnas también blanqueadas.



Figura 111. Foto 141. REGINA JOSÉ GALINDO. Toque de Queda. 2005

A este impersonal escenario se le agrega el mobiliario mínimo para sobrellevar la cotidianeidad: un jergón, un calefactor, una pequeña mesa, un flexo, una silla, y una dotación básica de aseo y enseres de cocina. Cuerda, material de pintura y algunos objetos personales completan el abastecimiento y se convierten en las herramientas con que canaliza creativamente su desasosegante soledad. Las sensaciones, las reflexiones y los pensamientos generados por la reclusión encuentran un canal de salida en las paredes de la estancia. Los lienzos blancos del paramento se pueblan de rótulos, de dibujos y de láminas.

La vida y la muerte, y la omnipresencia poderosa del tiempo vacío colmado de silencio, se apoderan del espacio en frases lapidarias desperdigadas por los muros. Los compactados asertos aparecen en algunas ocasiones significativamente aislados, acotando una demarcación propia, mientras que otras veces se entrelazan con imágenes visuales, poemas y gráficos pegados a la pared. “**El Tiempo/ acá/ (adentro)/ ES TIEMPO/ MUERTO/ Y YO/ ESTOY tan Viva**”, “**No Tengo/ Miedo/ al mundo/ tengo/ Miedo/ de mí misma**”, “*Escucho Gritos en mis Silencios/ No estoy Loca/ Son mis Miedos*”, “**EL TIEMPO/ ES DIOS**”, rezan algunas de las sentencias, que se conjugan con esquemáticas representaciones en donde la propia autora aparece como principal protagonista.

A modo de simplificadas viñetas ilustradas, pequeñas hojas de papel con ilustraciones y poemas decoran las paredes. No faltan representaciones alusivas a la violencia, las drogas o las agresiones sexuales siempre a través de objetos identificativos, apenas esbozados, que ocupan casi toda la superficie del folio. Pero es su silueteado retrato el que domina las imágenes. En ellas, Galindo se autorrepresenta en muy diferentes formulaciones.

A veces, aparece sola y su cuerpo se perfila menudo junto a una prominente cabeza. En otras ocasiones, su corporalidad se transforma y, asediada por invasivos símbolos fálicos, expande y multiplica sus brazos. En esos bocetos, compone extrañas metamorfosis orgánicas que recuerdan las construcciones de Rebeca Horn (1944), quien, desde un polo creativo

sustancialmente opuesto, también se acercó al miedo, la soledad y el aislamiento.

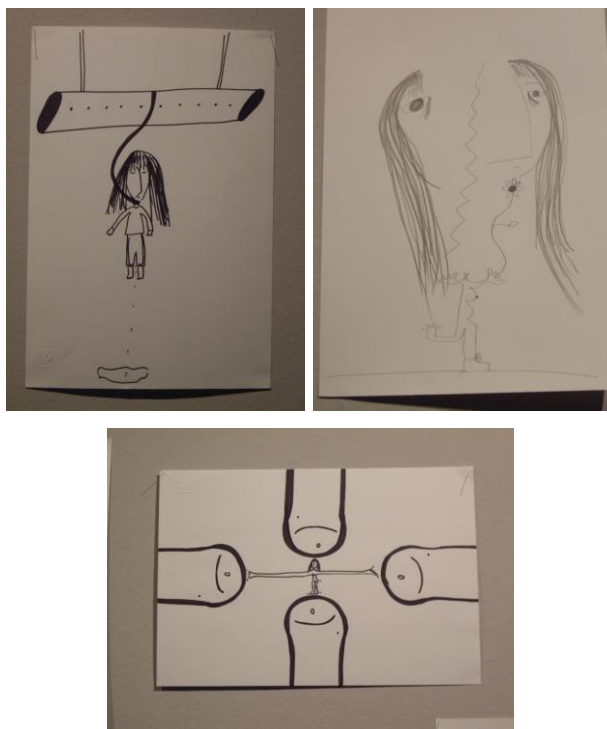


Figura 112. Fotos 142, 143 y 144. REGINA JOSÉ GALINDO. Toque de Queda. 2005

La muerte física y la muerte emocional están igualmente presentes, capturadas en cuasicómicas escenas de ahorcamiento y en autorretratos que, en su fragmentada ruptura corporal, revelan el poso de algunas de las imágenes más dolientes de Frida Kahlo. Sus miedos y obsesiones saturan cada uno de los pliegos de papel pegados al muro, desquiciados por el desdibujamiento espacio-temporal provocado por el encierro y la falta de contacto humano.

Cuerpo, sensaciones y geometrías conflictuales tejen una urdimbre compleja en la que se impone la lógica de lo corporal, en un bucle en el que la dimensión social y la estrictamente individual resultan entrelazadas en una línea de continuidad. En este recorrido gráfico, los trazos identitarios se ven reflexivamente asociados a la construcción social que los gesta y a los

dispositivos que, en su ejercicio de sujeción, imponen una determinada gramática de lo humanamente posible.

Dos obras posteriores, planteadas y realizadas como las precedentes – *Limpieza social* y *Toque de Queda*-, en territorio europeo, continúan ahondando en los procedimientos y sistemas de coerción que se ciernen sobre los individuos en las sociedades contemporáneas. Ambas se presentan en Italia en el año 2007 y, en ellas, la autora prosigue la exploración iniciada dos años antes sobre los sistemas de control y las estrategias disciplinarias en el entorno de las democracias occidentales. El galardón recibido en la 51ª *Bienal de Venecia* del año 2005 abre a la artista nuevas oportunidades de producción en el escenario internacional, pero, en lugar de trasladar fuera de sus fronteras las reflexiones generadas en torno a su propia realidad, Galindo decide escrutar, con el cincel crítico que la caracteriza, las fisuras y contradicciones del “mundo desarrollado” en el que halla, respecto a su país de origen, insospechadas concurrencias.

En ese nuevo contexto y con apenas unos días de diferencia, Regina José presenta en Roma y Lucca, a lo largo del mes de junio de 2007, dos *performances* en las que vuelve a acercarse al tema de la tortura y a la relación entre la libertad individual y el control social. La última de ellas, **150.000 voltios** (2007), se escenifica en la iglesia de San Mateo, en Lucca, un espléndido y atípico espacio expositivo abierto en la localidad por la *Galería Prometeo* de Milán. En el exterior del antiguo templo, la *performer* se convierte en la víctima voluntaria de una agresión con un arma de electrochoque, una peligrosa herramienta disuasoria incorporada a la dotación policial de distintos países europeos. “*Recibo una descarga eléctrica de 150.000 voltios con un dispositivo eléctrico utilizado por la policía para detener a los sospechosos*”, explica lacónicamente a pie de foto el registro de la obra.³³⁵

³³⁵ Web de la artista, en <http://www.reginajosegalindo.com/150000-voltios/>



Figura 113. Foto 145. REGINA JOSÉ GALINDO. 150.000 voltios. 2007. Fotografía: David Pérez

La reseña relata, con precisa concreción, el suceso que apenas alcanza el minuto y medio de duración en su grabación videográfica. La sintética escena, que requiere la participación de un colaborador, se desarrolla en tres tiempos de duración prácticamente homogénea. La cámara acompaña a la *performer*, durante el primero de ellos, mientras camina por una calle sin apenas referencias. Al alcanzar la altura de la desconchada fachada de San Mateo, Regina José se detiene y permanece, inmóvil, junto al muro. En el segundo intervalo, una figura masculina, armada con una pequeña pistola, se cuelga por uno de los laterales de la imagen y aproximándose a la mujer realiza sobre ella tres descargas sucesivas con un dispositivo eléctrico. En el último tramo de la filmación, la artista cae finalmente desplomada al suelo, fulminada por el brutal efecto de las sacudidas eléctricas.

El cuestionamiento de la creciente presencia de los mecanismos de control en la vida ciudadana y la constatación de la disolución de las fronteras que deslindan las políticas de muerte y de vida alimentan el trazado de la *performance*. Una acción que cuestiona los resortes represivos del poder, tomando como punto de partida uno de los artilugios más polémicos y controvertidos del actual arsenal reglamentario de las fuerzas de seguridad. De forma progresiva, a partir de su aparición en el mercado norteamericano alrededor de los años ochenta del siglo XX, las denominadas armas de

electrochoque o pistolas eléctricas aumentan su protagonismo, con mayor o menor grado de regulación, por diversos países. La *taser*, utilizada en la *performance*, es la más común entre ellas.

Publicitado como un razonable sustituto de las letales armas de fuego, el artefacto actúa directamente sobre el sistema nervioso central. La descarga de alto voltaje que emite sobre su objetivo provoca, al alcanzar el cuerpo, contracciones musculares incontroladas cuyo resultado final es la inmovilización del sujeto. Pero, como ha demostrado la experiencia de su utilización, la pistola paralizante tiene una gran capacidad para infligir dolor, producir pérdida de conciencia e incluso, en determinadas circunstancias, desencadenar una parada cardiorrespiratoria incompatible con la vida. La propia artista, refiriendo sus vivencias a partir de la intervención, explica cómo se vio obligada a permanecer durante bastante tiempo tendida en el suelo sin perder el conocimiento, pero absolutamente incapacitada para reaccionar.

A pesar de las interesadas campañas de imagen que la presentan como una ventajosa alternativa frente a otras formas de contención, la pistola aturdidora ha suscitado, desde su aparición, múltiples objeciones y un fundado recelo. Prestigiosas instituciones defensoras de los Derechos Humanos vienen aportando contundentes argumentos al respecto. En primer lugar y contra lo inicialmente estipulado, la práctica de uso frecuente demuestra que, lejos de emplearse habitualmente como reemplazo del armamento convencional, es un mecanismo de reducción utilizado sobre todo en situaciones críticas. Por otro lado, y dadas sus características, no es difícil que pueda convertirse en un eficiente instrumento de tortura que, al no dejar ningún rastro sobre la piel, ofrece impunidad ante las pruebas periciales en caso de abusos.

A ello, hay que añadir el hecho de que, corroborando los datos apuntados, allí donde su uso se ha generalizado masivamente, como en Estados Unidos o Canadá, el arma arrastra un historial altamente inquietante. En este sentido, los informes de distintas organizaciones internacionales no pueden ser más esclarecedores. En doscientos sesenta y un fallecidos, entre

2001 y 2007, cifraba el Informe de *Amnistía Internacional* el volumen total de muertes producidas, todas provocadas por funcionarios encargados de hacer cumplir la ley. Un dato que manifiesta, además, un sorprendente porcentaje de incremento anual sostenido en el tiempo. No es extraño, pues, que la *performer* guatemalteca elija este objeto ofensivo para calibrar el nivel de tolerancia de las sociedades occidentales ante los métodos de agresión legalizada.

Con su acción, Galindo pone a prueba la inconsistencia de los discursos oficiales que mantienen enfáticamente un inquebrantable rechazo de cualquier práctica de tortura, más propia de otros contextos políticos y otras latitudes geográficas. A pesar de todo, como evidencia *Confesión*, obra del mismo año, la solidez de los principios revela sus fisuras y las taxativas declaraciones su grado de retórica cuando se miden con la realidad. Y es esa necesaria dimensión de concreción corpórea, que enlaza directamente con las raíces constructivas de las que parten sus realizaciones, la que Regina José busca en esta obra. Una propuesta que, en esta ocasión, hila su argumentario con las razones esgrimidas por el organismo de las Naciones Unidas con reconocida competencia y autoridad para opinar sobre el tema.

En noviembre de 2007, poco después de la presentación del montaje en Italia, el *Comité de la ONU contra la Tortura y Otros Tratos o Penas, Crueles, Inhumanos o Degradantes* declara el uso del *taser* susceptible de conculcar los artículos nº 2 y nº 16 de la *Convención contra la Tortura* suscrita por el conjunto de la *Comunidad Internacional*. Por ello, recomienda a los estados miembros abandonar el empleo de los mencionados dispositivos eléctricos.³³⁶Una reconvención que, sin embargo, en el último tramo de la

³³⁶ Más información en el Informe de *Amnistía Internacional* (España): *Voltios sin control*. En <https://www.es.amnesty.org/uploads/media/taser05.pdf> y/o en el informe del 39 periodo de sesiones del *Comité contra la Tortura de Naciones Unidas*, que afirma literalmente que el uso de las armas Taser X26 "(...) provoca un dolor intenso, constituye una forma de tortura, y en algunos casos, puede incluso causar la muerte(...)", A/ 63/44, 5 a 23 de noviembre de 2007, p. 40. En <http://docstore.ohchr.org/SelfServices/FilesHandler.ashx?enc=dtYoAzPhJ4NMy4Lu1TOebBNb%2FIKh%2Bg4jFXurxHmwZb12wwb%2BJMh5%2FQmMtRqeWB28LTopwKRahK5I0zC0%2BV2IGaDSiQmMR1RFVoeEVxMIGo4%3D>, consultado en julio de 2016.

década del nuevo siglo, por su carácter meramente admonitorio, continúa sin tener consecuencias efectivas.

La realidad más tangible y la huella referencial de lo concreto se encuentran también en el punto de partida de **Cepo** (2007).³³⁷ La propuesta es diseñada, en paralelo a la anterior, para ser exhibida en el patio de entrada de la *Fondazione Volume*, en el centro de la ciudad de Roma. Para esta obra, la artista opta por componer una *performance* de configuración cuasi-escultórica en la que se ve obligada a poner nuevamente a prueba sus límites de resistencia. El recurso a la inmovilización violenta del cuerpo, que recorre de forma insistente toda su producción, vuelve a aflorar en este ensamblaje que conjuga su sustrato conceptual con un lenguaje, sin embargo, radicalmente físico.



Figura 114. Foto 146. REGINA JOSÉ GALINDO. Cepo. 2007. Fotografía: David Pérez

Esta vez, un rudimentario cepo, que en su simplificada formulación nos remite a las prácticas históricas de castigo, se convierte en el eje generador de la acción y en el elemento productor de significados. El primitivo instrumento de tormento, conformado por dos tablas de madera ajustables, sujetaba al reo por la garganta, las muñecas o, como en el presente caso, por

³³⁷ Foto 146, p. 731. Disponible en <https://www.reginajosegalindo.com/en/cepo-2/>

los tobillos. Bloquear al penado e impedir sus movimientos era, consecuentemente, la principal función de su uso que, indudablemente, no estaba exenta de una cuota significativa de sufrimiento corporal y dolor físico. Pero, además, con fines ejemplarizantes y respondiendo a los rasgos de espectacularización propios de las prácticas punitivas tradicionales, no era inhabitual situar este artilugio en plazas o espacios públicos, para adicionar un componente de humillación al suplicio.

Como en obra la anterior, se dibuja en esta una relación de desequilibrio extremo entre quien ejerce el poder y quien es sometido y, como en aquella, el sujeto ve suspendida, literalmente, su libertad de acción a través de un acto de fuerza. La dinamicidad de la *performance* de Lucca - *150.000 voltios*-, que escenifica un acontecimiento en plena calle, se transforma en detenido estatismo en la creación presentada en el espacio romano.

El pulso del presente y el rastro de los procesos de mercantilización, que se filtran en todos los ámbitos de actuación humana, signan la primera construcción. En ella, víctima y victimario se desdoblan, siguiendo la distribución de género habitual en la artista, y se sitúa en el punto de mira un arma en creciente expansión. El dispositivo oculta, tras la falsa verborrea humanitaria que lo envuelve, un lucrativo negocio que ha abierto, desde su invención a fines de los setenta del siglo XX, succulentas oportunidades de mercado en distintos países.³³⁸

En *Cepo*, sin embargo, el cuestionamiento crítico se hace más genérico y, en un ejercicio de diacronía retórica, Regina Galindo reactualiza una imagen del pasado para someter a debate las políticas del presente. Aprovechando las singulares características arquitectónicas y la ubicación de la sede expositiva, un casón histórico del centro de Roma que mantiene el

³³⁸ Dentro de la gran diversidad de productos que ofrece el sector, llama la atención la amplia variedad de modelos. Una oferta de la que no queda excluido el consumo privado al que se busca seducir con una cuidada factura. Los calculados diseños abren la fabricación a una diversificada gama de texturas y colores. Un juego de estetización, nada inocente, incapaz de esconder que en el origen de este tipo de armamento reposan las conocidas *Sturn-Gun* utilizadas para reducir y controlar el ganado.

trazado de la primitiva construcción, la *performer* guatemalteca crea un metafórico puente relacional entre lo historiado y lo vivido.

Los mecanismos de sujeción social y su mutación en diferentes contextos sociopolíticos atraviesan la proyección visual generada por la autora, que disloca la coherencia temporal para subrayar las limitaciones de su propio tiempo. Prisionera de un arcaico mecanismo de tortura, Regina José permanece atrapada en él durante doce horas, el tiempo que dura la *performance*. A lo largo de este lapso, su cuerpo, dolorosamente inmovilizado, ocupa el centro del atrio que da acceso al espacio expositivo y que se convierte, con esta estrategia situacional, en el preludio ineludible que ha de afrontar el público que accede a la sala.

Con este ejercicio expreso de exhibición, que remeda las prácticas habituales de las antiguas condenas punitivas, la artista consigue anudar conceptualmente su discurso con el espacio arquitectónico que acoge la muestra. Un antiguo caserón solariego, de gruesos e impenetrables muros, cuya estructura bordea la cercana y conocida prisión de *Regina Coeli*. La acción se produce, de hecho, cerca del tapial que limita con el patio de la cárcel, con el que la obra establece un simbólico diálogo.

Erigido durante el siglo XVII como convento católico, este obsoleto centro penitenciario del romano barrio del Trastevere se mantiene aún en el corazón de la urbe. En la misma edificación, a comienzos del siglo XX, fue habilitada una prisión para mujeres, regentada por monjas y conocida como *Le Mantellate*. Suficientes elementos como para poder escanciarlos en la copa de la *performance*. A todo ello, habría que agregar las penosas condiciones habitacionales del presidio. Pese a la pulcritud de su fachada, que conserva el brillo de los blasonados palacios del barroco italiano, este centro de reclusión se ha hecho célebre en el país por la reconocida inadecuación de sus instalaciones. Una circunstancia que se suma a las

graves deficiencias crónicas que lastran, desde hace décadas, las prisiones italianas.³³⁹

Iluminación y ventilación insuficientes, humedades y un acusado hacinamiento, rasgos que comparte con otras cárceles, hacen de este Centro uno de los puntos negros del sistema penitenciario del país, significativamente marcado por las elevadas tasas de suicidio registradas. A partir de esta escandalosa realidad, Regina José acomete su proposición desde el horizonte de la denuncia política y la interpelación social. Y en un auténtico ejercicio de tropo creativo, juega a intercambiar espacios y significados. El peso del tiempo y el peso de la historia, que los muros de ambos edificios comparten, son el pretexto de que se sirve la artista para convertir el acondicionado espacio expositivo de la Fundación en el sórdido emplazamiento de un cruel artefacto de tortura.

Entronizado en el centro del escenario, el arcaico aparato cuestiona, con su presencia disruptora, los mecanismos de penalización de las sociedades actuales donde el encierro se ha convertido en el paradigma universal de condena. Un sistema sancionador menos carnal y excesivo que el de siglos pretéritos, pero no por ello menos proyectado sobre lo corporal, ya que, en último término, es del cuerpo, de su utilidad y de su sumisión de lo que se trata. Convertida en la principal forma de castigo, la prisión, que va más allá de la pura privación jurídica de libertad, ejerce un poder casi omnímodo sobre los reclusos que la habitan y a los que somete a sus propios códigos, determinados en el interior de sus muros.

³³⁹ Solo hay que echar un somero vistazo a la prensa del país para corroborar la profundidad de esta problemática que, a pesar de las numerosas denuncias, permanece sistemáticamente fuera de las prioridades marcadas por las agendas oficiales. En julio de 2009, el *Tribunal Europeo de Derechos Humanos* condena a Italia por “trato inhumano y degradante en sus cárceles”, reprobación que se repite en el año 2013 ante la falta de medidas resolutorias, HERNÁNDEZ VELASCO, Irene, “El Tribunal de Estrasburgo condena la masificación de las cárceles italianas” *El Mundo*, 8 de enero de 2013. En <https://www.elmundo.es/elmundo/2013/01/08/internacional/1357660570.html>, consultado en agosto de 2015. Paradójicamente, no hay ningún organismo, en la *Unión Europea*, que supervise que sus estados miembros respetan los derechos humanos en las instituciones carcelarias. Existe un *Comité para la Prevención de la Tortura*, pero sus recomendaciones no son vinculantes y sus visitas prospectivas son muy poco frecuentes. Resulta muy ilustrativo el estudio *Morire de carceri*, publicado por el *Centro de Estudios Ristretti Orizzonti*. Puede encontrarse en www.ristretti.it/, consultado en agosto de 2014.

El inquietante aprisionamiento al que voluntariamente se somete la autora, evocando los resonantes rituales del antiguo espectáculo punitivo, visibiliza metafóricamente ese velado hermetismo del sistema carcelario. Un régimen de encierro donde las penas, como señala Foucault (2003), son “(...) *practicadas en arquitecturas masivas y guardas por el secreto de las administraciones*” (2003:261). Pero no se agota en este registro la intencionalidad discursiva de la obra, Regina José nos habla, también y fundamentalmente, de las coerciones que nos construyen como sujetos en el medio social.

Menos acotadas y transparentes, pero igualmente restrictivas, las regulaciones normativas sobre las que se sustenta la articulación colectiva moldean y determinan actitudes y comportamientos, poniendo límites a la libertad individual en un proceso de subjetivación que es siempre proceso de sujeción. Como argumenta el filósofo francés y parafrasea la artista guatemalteca, las estrategias de control y las tecnologías específicas del poder que definen la contemporánea sociedad disciplinaria producen cuerpos dóciles, susceptibles de ser sometidos y manipulados. Una pauta que, como señala la autora, recorre todos los registros de la existencia y filtra inadvertidamente los resquicios de la cotidianidad.

El ser humano vive en constante tensión entre las estrategias de poder. La empresa siempre tiene un componente fuerte y uno débil, una víctima y un perpetrador, quien es libre y quien está condenado. En medio de esta tensión el ser humano se siente paralizado, limitado, excluido del mismo sistema, de su deseo de mantener el control. La creación de cárceles imaginarias y las formas de tortura diaria restringen la libertad individual.³⁴⁰

³⁴⁰ Texto incluido en la ficha de presentación de la exposición en el momento de su inauguración en la ciudad de Roma. Ficha informativa: “Comunicato stampa evento: Regina Galindo. Tres acciones: Cepo”, *Fondazione Volume*, 12 de julio de 2007. En <http://www.teknemedia.net/archivi/2007/7/6/mostra/23903.html>, consultado en septiembre de 2015.

Como es habitual en sus elaboraciones, la obra de Galindo entrelaza lo literal con lo metafórico. Y en la simbólica construcción coactiva que bosqueja con este montaje, reflexiona sobre los procesos de sometimiento que en las sociedades contemporáneas generan sujetos sumisos y obedientes, “(...) *individuos sometido a hábitos, a reglas, a órdenes, a una autoridad que se ejerce continuamente en torno suyo y sobre él, y que debe dejar funcionar automáticamente en él*” (Foucault, 2003:134). El cuerpo, nos dice Foucault, está inmerso en relaciones de dominio de las que no es posible escapar y en las que es víctima de esa economía del poder que controla, disciplina y castiga. Pero, como también reconoce el autor, en ese mismo sujeto sometido reside la posibilidad de liberación, de oposición y fuerza.

A través de su acción, basada en un desplazamiento metafórico significativo, Regina José construye un lugar de resistencia. Desde él, con una inmediatez impactante, opone a la dinámica del poder la obstinación silenciosa de su cuerpo, en el que precipitan simbólicamente “todos los cuerpos”. Y es con esta mediación corpórea como se confronta con la realidad injusta y opresora. A partir de ella, sus enunciados, siempre extremados, nos muestran aquello que no queremos ver o no queremos saber y nos hablan de los abusos cometidos por los sistemas de dominación contra los grupos más vulnerables. Así, los pueblos colonizados y las mujeres, inscritas fisionómicamente en su anatomía, emergen de sus *performances* con la misma intensidad con que aflora en esta obra la población reclusa, privada de libertad y derechos y la consideración crítica de los límites puestos a la libertad humana.

La reflexión sobre la falta de libertad y las sujecciones sociales que coaccionan y someten al individuo ya habían constituido el tema central de indagación de una propuesta ligeramente anterior. Con el inequívoco título de ***Camisa de fuerza*** (2007),³⁴¹ Galindo realiza en Bruselas, a finales del año 2006, una *performance* de formato procesual. La obra comparte con las precedentes la proximidad de su temática y el hecho de constituir un proyecto

³⁴¹ Foto 147, p. 737. Disponible en <https://www.reginajosegalindo.com/en/camisa-de-fuerza-2/>

planificado y desarrollado dentro del entorno europeo. Para llevar adelante esta producción, Regina José se traslada a una conocida institución psiquiátrica de la ciudad belga de Gante: el hospital de salud mental de *Saint Alexius*.

Dentro de ese centro psiquiátrico, permanece encerrada durante tres días completos, inmovilizada por una camisa de fuerza de la que no se despoja en ningún momento durante la realización de la pieza. Una grabación fílmica, de cuatro minutos y medio de duración, compendia videográficamente la experiencia vivida. En ella, las imágenes captan la cotidianeidad de la *performer* dentro de las instalaciones hospitalarias. Allí, la vemos habitando los diferentes espacios del centro de salud mental: bajando y subiendo escaleras, durmiendo ovillada en uno de los modestos dormitorios del establecimiento o en las sesiones de aseo y alimentación, auxiliada por una colaboradora.



Figura 115. Foto 147. REGINA JOSÉ GALINDO. Camisa de fuerza. 2006. Fotografía: Kara Andrade

El planteamiento de la obra conjuga, pues, la inmovilización forzada y el encierro. Todo ello, en uno de los espacios regulados en que, junto a las prisiones, el poder se muestra de manera más clara y abierta. En estas

instituciones, la capacidad para condicionar y disciplinar el día a día de la población confinada alcanza un alto grado de reglamentación, toda vez que locos y delincuentes son categorías sociales segregadas, ajenas a los circuitos de desarrollo de la vida colectiva. Los dos ámbitos mantienen, por otro lado, determinantes coincidencias desde que en los modernos códigos penales la hipótesis de la locura pasa a ser una condición alegable, que el Tribunal toma en cuenta para dilucidar si la sentencia ha de reprimir o curar.

Manicomio y penitenciaria quedan así concatenados en una relación marcada por el hecho de que toda condena lleva en sí misma una apreciación de normalidad y una prescripción para una normalización posible. También en las sociedades tradicionales el sanatorio mental mantenía vínculos de relación con el sistema penal, en el que la reclusión hospitalaria era un castigo destinado frecuentemente a las mujeres. Como apunta Foucault (2003:39), el hospital psiquiátrico representaba para ellas una pena equivalente al destierro o las galeras para los hombres. Un correctivo que llevaba implícita la muerte social y, en muchos casos, no tenía otro objeto que recluir en un reducto aislado a aquellas mujeres más abiertamente beligerantes frente a los patrones establecidos.

La asimilación entre la demencia y lo femenino reaparece obstinadamente como una pauta constante en distintos contextos históricos, patologizando comportamientos y posiciones vitales. Ser demasiado coléricas, demasiado independientes o agresivas o remisas a asumir los roles sociales y sexuales predeterminados han conllevado secularmente la sospecha de trastorno mental. La locura y la histeria, las dos vertientes de la enajenación en las pacientes femeninas, son referidos por Sigrid Weigel como expresión del sentimiento de contradicción con el orden pautado, una discordancia que el sujeto intenta vehicular a través del cuerpo, *“Tanto la mujer histérica que abandona su papel como la mujer loca que ataca el orden masculino utilizan sus cuerpos para articular la contradicción”* (Weigel, 1986:89).

Roles sexuales rígidamente estereotipados, desvalorización del lugar social y sexismo institucional han alimentado la etiquetación de enfermedad

mental para lo que no eran sino respuestas a una situación de opresión, sentimientos y reacciones a ella, o explícitamente subversiones de lo instituido. En este posicionamiento de “fuera de lugar”, también, evidentemente, podían ser incluidos miembros de otros colectivos, aunque ninguno, de forma genérica, haya sido adscrito y marcado por esta identificación con tanta determinación y persistencia como lo fueron ellas. Desplazadas de lo *mentalmente normal*, por unas u otras razones, la exclusión era, y sigue siéndolo en ciertas ocasiones, la norma aplicable para quienes acaban siendo internadas en esos sanatorios.

Entre la repulsión, la curiosidad y el rechazo, este universo de la demencia se deslinda, por tanto, del centro social por un irregular trazado pocas veces suficientemente perfilado. Sus límites, siempre huidizos, recluyen dentro de sus márgenes todo lo discordante o desajustado con el marco de normalidad socialmente establecido. Y quienes quedan incluidos al otro lado de esa frontera resultan indeleblemente signados por el estigma de la exclusión. Esa separación segregadora conlleva, además, la construcción de una imagen negativa sobre el conjunto del colectivo repudiado y su inevitable devaluación en la escala oficial de valores.

Frente a ello, como explica Galindo, el propósito de su propuesta era explorar vivencialmente ese desconocido mundo, para dimensionar, de manera directa, cómo se establece la línea que separa lo normal de lo no normal:

(...) estaba rodeada de personas que viven encerradas y fueron excluidas de la vida social... Tenía una camisa de fuerza y ellos no, pero ni siquiera ellos eran libres... En todo momento me preguntaba quién establecería qué es normal y que no lo es. A medida que nuestra sociedad se compone ¿cómo encontramos esta fina línea? (Oltreluna, 2007).

La voluntad de descentrar la cartografía habitual del mapa humano se encuentra, por lo tanto, en el punto de origen tanto de la *performance* como del proyecto expositivo para el que Regina José la produce. Invitada por el

Museo de Arte Contemporáneo de Gante (SMAK), la autora integra su trabajo en una muestra colectiva que, bajo el genérico título de “Hombres (Humanidad)”, congrega, entre septiembre y noviembre de 2006, un amplio conglomerado de artistas nacionales e internacionales. Figuras consagradas como, Gina Pane, comparten protagonismo con jóvenes creadoras, como la afgana Lida Abdul (1979) o veteranos, como el colombiano Juan Manuel Echevarría (1947). Ambos, al igual que la *performer* guatemalteca, rastreadores en sus investigaciones creativas de las demarcaciones de la tensión y el conflicto.

El análisis de la violencia, desde el compromiso social y político, se convierte, pues, en uno de los hilos conductores del Encuentro, que invita a los espectadores a contemplar aquello que preferiría no haber visto, pero cuya punzante visión le será difícil esquivar. La genérica cabecera que identifica el proyecto expositivo se completa con un aclaratorio subtítulo: “Historia de una herida”, que matiza la inabarcable dimensión del sustantivo Humanidad. Y dado que toda herida reclama una sanación, esta es probablemente la línea de confiada esperanza que, en el devastador horizonte dibujado por las obras participantes, deja abierta la tesis expositiva de Philippe van Cauteren, curador de la muestra.

Enfermedad y curación concurren en la *performance* de Regina José, que se acerca a la violencia desde un prisma nuevo en su producción. Nunca antes sus piezas se habían aproximado a la frontera de la salud mental. Un territorio que la acción aborda confrontando la institución presuntamente sanadora con el sujeto cuya vida controla y al que, por su condición de pieza vulnerable, la artista asume representar. Como en tantas otras ocasiones, un objeto se convierte en el elemento catalizador que concita sugerencias y sentidos. En este caso, la inconfundible camisa de fuerza que, desde su invención en 1790, pasa a ser uno de los instrumentos de control corporal más específicamente asociado con la imagen de los psiquiátricos.

La bloqueante prenda, diseñada para inmovilizar los brazos de una persona, está realizada con una tela de gran resistencia. Tiene abierta la

parte de atrás y largas mangas que, cosidas en sus extremos, se entrecruzan por delante y se unen a la espalda, donde se cierra con cinchos y hebillas a fin de obstaculizar los movimientos. En su origen, la camisa de fuerza sustituye a las cadenas de los antiguos frenopáticos. Un elemento modernizador en el proceso de abolición de los primitivos mecanismos de coerción que los hospitales europeos llevan a cabo a lo largo del siglo XIX. Como artefacto de sujeción, este dispositivo corporal evita las autolesiones del propio paciente y el riesgo de daños a otros, considerándose por ello un método seguro que no lastima el cuerpo del enfermo ni provoca las abrasiones de las esposas.

Por todos estos motivos, su introducción fue vista como un rasgo más de humanización en el contexto general de modificaciones que la modernidad introduce en el tratamiento de los internos. A pesar de todo, no siempre se utiliza adecuadamente y su uso durante periodos prolongados conlleva inevitablemente una apreciable cuota de dolor. Este factor es explotado por la artista en la configuración formal de la obra. Una elaboración que, más allá de constituir un ejercicio de resistencia física, ligada por ello con las experiencias de sus primeras realizaciones, se revela como una sugerente reflexión en torno al poder y las relaciones que su ejercicio genera.

La consideración del hospital psiquiátrico como una máquina de ejercer poder es planteada por Foucault en varios de sus escritos. Como ya había hecho con el sistema penitenciario, el autor somete a análisis la estructura institucional de los centros de salud mental, en los que identifica *“cuatro o cinco elementos que son del orden del panóptico benthamiano y a los que se atribuye una función operativa de curación”* (Foucault, 2005:109). La visibilidad, que permite una constante vigilancia, es el factor que señala en primer lugar. Junto a él, la jerarquía, con diversos escalones de subordinación, que culmina en el “poder-saber” unitario y absoluto del director médico. A ambos, adiciona, en último lugar, el aislamiento, a través de las celdas individuales y la ausencia del grupo, y el castigo, a cargo del personal o de los mecanismos dispuestos para ello.

Son estos últimos, los aspectos explotados por Regina en su acción. De ellos, subraya su componente normativo y disciplinario, cuestionando los argumentos humanitarios que acompañaron la introducción de nuevas herramientas de control, como la prenda elegida por la artista. La camisa de fuerza es expresamente citada por Foucault (2005) en sus textos, para señalar la transformación profunda de las acciones que implementaban las normas. Mientras la cadena, nos explica, ejercía su fuerza desde el exterior, el chaleco de fuerza remite a la idea del loco alienado en sí mismo, (...) *la desaparición de la libertad, antes una consecuencia, se convierte ahora en fundamento, secreto, esencia de la locura. Y es esta esencia la que debe prescribir aquello que hay que imponer como restricción a la libertad material de los insensatos*" (Foucault, 1976:153).

La violencia que conlleva la utilización de este artilugio inmovilizador no es, pues, sino una prolongación de la que opera ya sobre el propio demente. De forma que los lazos de seguridad se ajustan solos cuando el loco se agita y se aflojan cuando vuelve la razón. Según este razonamiento, no hay, pues, imposición, sino una pugna interna en torno a la libertad en la persona alienada. De esta forma la readaptación normativa que implican los nuevos aparatos de adiestramiento corporal manifiestan que *"en la locura ya no se realiza la experiencia de una confrontación absoluta entre la razón y la sinrazón, sino la de un juego relativo, siempre móvil, entre la libertad y sus límites"* (Foucault, 1976:153). La libertad que la artista se niega a sí misma en su proyecto de confinamiento y sujeción forzada y de la que se ven despojados los internos.

Al asumir el lugar del enfermo mental y su falta de autonomía, la *performer* se sitúa, desde una nueva perspectiva, en los límites de lo social, esos espacios condenados a la invisibilidad y a la marginación a que la sociedad los reduce. En esa demarcación, la locura, de perfiles no siempre bien definidos, convive estrechamente con las más refinadas técnicas de dominio. No es casual que en ese repertorio la elección recaiga sobre la camisa de fuerza, un instrumento paralizante que, dentro del universo

psiquiátrico, representa el instrumento de coerción corporal más paradigmático e icónico.

Ya en una obra anterior, *Yesoterapia*,³⁴² los términos salud y enfermedad, y la conflictiva interrelación que en este territorio se establece entre lo individual y lo colectivo, habían sido sometidos al escalpelo crítico que la autora aplica a la realidad. Dos piezas, de concreción dispar, pero homogeneizadas en su sintaxis. En ambas proposiciones, Regina José se autoinflige métodos curativos y recursos de aplicación sanitaria basados en la paralización corporal y la obsesión por evitar la independencia de movimientos. Pero, ninguna de estas construcciones trata tanto de cuestionar la efectividad terapéutica y la consistencia conceptual de los procedimientos empleados como de interrogarse por su sentido y derivar de ello las inferencias pertinentes.

Así, con su propuesta, Regina José reactiva entre el público una discusión política que plantea reconsiderar los límites existentes entre normalidad y patología. De ahí, que no sean los pacientes, ausentes del recopilatorio videográfico de la obra, los únicos que marcan la direccionalidad de la indagación, sino los espectadores, con sus falsos prejuicios y sus innumerables, y escondidas, patologías cotidianas. Quizá porque, en gran medida, solo está realmente enfermo quien es capaz de funcionar cómodamente en un “mundo administrado”.

La reflexión en torno al poder, que recorre gran parte de las realizaciones de Galindo, plantea inevitablemente la interrogación acerca de la libertad, ese horizonte inapresable que intentamos alcanzar quebrando las cadenas, reales o imaginarias, que obstaculizan su logro. Era inevitable, pues, encontrar en alguna de sus obras la incorporación de ese elemento que constituye la referencia objetual más inmediata y universal para aludir a la privación de libertad o a la renuncia a ella.

³⁴² Análisis pormenorizado de la obra en p. 273.

Dentro del arte latinoamericano de raíz conceptual, no es extraña la utilización alegórica de la cadena, convertida en una presencia icónica cargada de significado. Solo hay que recordar algunas de las obras de la brasileña Nazareth Pacheco (1961) para confirmarlo. También en el repertorio creativo de Regina Galindo registramos dos piezas, sensiblemente diferentes en su planteamiento y fecha de realización, pero hermanadas por la utilización de ese conjunto de eslabones entrelazados entre sí, tan dúctil para la metáfora, que conforma una cadena.

La primera de ellas, *Peso* (2009),³⁴³ la más lejana en el tiempo, se fragua y desarrolla en la República Dominicana. Está alentada por un tono vivencial ligeramente irónico y guarda estrecha relación, en cuanto a su contenido, con el espacio caribeño que la acoge. La segunda, *Libertad Condicional* (2009),³⁴⁴ se presenta en Italia y aparece trazada desde la clave, más abierta y participativa, que caracteriza las producciones de la artista que cierran la primera década del siglo.

El cuerpo de la *performer* y el recurso a grilletes y cadenas, como complemento objetual, es en ambas construcciones el único material de trabajo utilizado, aunque en la última de ellas se hace imprescindible el concurso de un *otro* que dé réplica a la silenciosa partitura textual propuesta por la obra. Como confiesa la autora en relación a *Camisa de fuerza*,³⁴⁵ la vida humana solo alcanza valor en una relación de reciprocidad. “*El otro*”, afirma la artista, “*siempre ha jugado un papel esencial en la supervivencia del ser humano (...) El simple hecho de reflejarse en la mirada nos hace sentir vivos, nos hace olvidar nuestra soledad*” (Savini, 2007).

La aseveración de Galindo se ajusta, casi con literalidad, a la experiencia de confinamiento e inmovilización del sanatorio mental de Gante, donde voluntariamente se autoimpone un alto grado de dependencia. Las

³⁴³ Foto 149, p. 749. Disponible en <https://www.reginajosegalindo.com/en/peso-2/>

³⁴⁴ Foto 148, p. 746. Disponible en <https://www.reginajosegalindo.com/en/libertad-condicional-2/>

³⁴⁵ Análisis pormenorizado de la obra en p. 736.

limitaciones físicas, implícitas en esa pieza, requerían un apoyo externo, indispensable para cubrir las necesidades cotidianas más básicas. Pero Regina José alude en su declaración a dos niveles diferenciados de interacción y utiliza, al referirse a la existencia humana, dos sustantivos, próximos, pero desiguales: sobrevivir y vivir. Para vivir, nos dice, hay que sentirse vivos, hay que reconocerse en los *otros*, con quienes se comparte un universo común de pertenencia.

Esa ligazón colectiva que imbrica a los seres humanos en una corresponsabilidad compartida signa el sustrato constructivo de ***Libertad Condicional*** (2009). Regina profundiza con ello en una nueva vía de configuración formal en la que, rompiendo la unidireccionalidad dominante en sus piezas anteriores, convierte al público en un vector activo y solidariamente constitutivo de la obra. Ya un año antes, en *Breaking the ice*,³⁴⁶ la *performance* desarrollada en la ciudad de Oslo en 2008, había explorado por primera vez esta posibilidad. En las dos ocasiones, contradiciendo la factura cerrada de sus producciones precedentes, la autora se decanta por incluir en el diseño de la acción una apelación explícita a la implicación del público.

De forma sutil, pero inequívoca, Galindo invita a los asistentes a abandonar su rol de espectadores y a participar de la producción. Las limitaciones de la libertad, como trasfondo discursivo, y la inmovilización forzada del cuerpo, como lenguaje factual, constituyen el armazón constructivo del montaje. Una elaboración que se presenta, durante el verano de 2009, en la ciudad italiana de Livorno. En ella, Regina José se muestra tendida en suelo, atada y retenida por ristras de cadenas que, envolviendo todo su cuerpo, han sido ancladas con cuatro estacas de hierro hincadas en tierra. Los eslabones metálicos rodean su cuello, sus tobillos, sus manos y su cintura, con siete grilletes asegurados con siete candados.

Su breve silueta, totalmente cubierta por un sencillo traje negro, se perfila ligeramente plegada, con las manos unidas a la altura del rostro, los

³⁴⁶ Análisis de la *performance* en p. 627.

ojos cerrados, los pies desnudos y una actitud de completa y serena pasividad. Junto a ella, visiblemente destacado de la capa de guijarros que cubre el pavimento, se aprecia un manojó de llaves ligadas por un aro de metal. Y en él, treinta y cinco llavines distintos para los siete cerrojos que aprisionan la figura inerte postrada en el suelo. Por la posición adoptada y las características de la ubicación, el cuerpo configura una presencia de sobrecogedora sobriedad. Una composición corporal que cincela, con su estática disposición, una paradigmática imagen de cautividad.



Figura 116. Foto 148. REGINA JOSÉ GALINDO. Libertad condicional. 2009. Fotografía: Laura Teodory

El proyecto, realizado en colaboración con la asociación *Phaedora*, gestora de la sede expositiva, se materializa en el interior de la *Fortaleza Vieja* de la ciudad toscana de Livorno. Una impresionante construcción de raíz medieval que los Medicis transforman, durante el siglo XVI, en compacto e inexpugnable baluarte defensivo. El pasado militar y carcelario del edificio alimenta, sin duda, el diseño ideado por la *performer* que, probablemente, tampoco olvida la condición de alojamiento de esclavos que la construcción tuvo en algún momento. Como permiten apreciar las fotografías, el diseño de la obra explota hábilmente las posibilidades dramáticas del espacio elegido, trazando una puesta en escena de extraordinaria potencia visual.

Tal como muestra la documentación gráfica, un espeso y prolongado pasadizo ciego conduce a la sala destinada a albergar la *performance*. Allí, los gruesos muros de la despejada estancia dibujan un ámbito amplio, de paramentos cerrados y base de grava, escasamente iluminado. En su centro, un chorro de luz cenital abre un círculo de claridad en cuyo núcleo se sitúa la artista. La dramatización de la puesta en escena subraya la dimensión alegórica de la proposición, que ofrece a los asistentes una poética metáfora visual del cerco de cautiverio en que puede quedar atrapado el ser humano bajo la tiranía.

A diferencia de otros proyectos en que Galindo se adentra en el tema de las restricciones impuestas a la libertad, no hay en esta pieza ningún rasgo de violencia física que lastre emocionalmente la composición. Un cierto tono lírico envuelve la disposición escenográfica, a pesar de la severidad de la representación y la austeridad del entorno. Encuadrada en el perímetro de luz que la circunda, la figura femenina proyecta vulnerabilidad y aislamiento, pero no es lo único que desprende el conjunto. Al lado de su cuerpo, un manojo de llavines, engarzados en un anillo de alambre, destacan visiblemente sobre el manto de guijos que cubre el piso. Depositadas en un pequeño círculo, previamente despejado de grava, el atado de llaves añade un prometedor subtexto al relato representativo que conjuga la escena.

De esta forma, la circunferencia luminosa en que permanece atrapado el cuerpo de Galindo contiene en su interior, a modo de esperanzadora rima visual, el pequeño disco abierto entre las piedras donde brillan las llaves. El poder que domina, utilizando férreas cadenas, y la posibilidad de quebrar esos mismos atenazadores amarres quedan, por tanto, inseridos en el mismo espacio, compartiendo una misma órbita de realidad. La concatenación de estos elementos reedita la permanente voluntad de resistencia ante cualquier forma de opresión que proclaman, insistentemente, las construcciones visuales de la guatemalteca. Pero en esta obra, esa direccionalidad constante se expresa con una flexión diferencial que, buscando complicidad, convierte la conquista de la emancipación en una empresa colectiva.

La *performance* enfatiza esta circunstancia con un planteamiento abierto que hace imposible concluirla sin el concurso activo de los presentes. Construida como un texto abierto, que los visitantes pueden acabar de escribir, la acción dibuja una situación y esboza unos medios para poder resolverla. En manos de quienes contemplan el cuadro compuesto por la autora queda la decisión de transformar su pasividad espectral, o no, en intervención participante. Como recoge la media hora de grabación videográfica, los visitantes abandonan paulatinamente la zona de sombras y, expuestos a la luz, liberan a la prisionera dando con ello respuesta a la proposición. Una vez queda abierto el último candado, la *performer* da por concluida la realización y abandona el escenario.

Es la libertad de los otros, parece decirnos Regina, la que acaba determinando la libertad propia. Una autonomía que se define, tal como refleja el título, *condicionalmente*, en función de la ausencia de ataduras de quienes nos rodean y de su comprensión comunitaria de la misma. En cualquier caso, la condensación conceptual y el tono neutro de la propuesta multiplica la pluralidad de derivaciones que pueden inferirse, tal como subraya la *performer* en sus declaraciones,

Libertad Condicional es una pieza amplia. Habla de la condición humana, de su eterna predisposición a la esclavitud, social, económica, racial. Habla de la incapacidad de un individuo a sentirse y vivirse completamente libre en medio de las caóticas relaciones que entretienen nuestras sociedades. Ningún individuo es libre por sí mismo (Casas, 2010).

En numerosas obras posteriores, continuará Regina José profundizando en esta porosa línea de escritura performativa que, en el proceso de reflexión suscitado por la propuesta, incide sobre la idea de que, para cambiar la realidad, además de comprenderla, es precisa la voluntad decidida de transformarla.

El encadenamiento corporal y el tema de la libertad y la esclavitud, ya habían sido transitadas por la artista en **Peso** (2009), una *performance*

realizada tres años antes en la ciudad antillana de Santo Domingo. En ella, con mayor rudeza y explicitud que en la obra anterior, Galindo construye, a partir de su cuerpo, una figuración fácilmente legible de la sumisión y el cautiverio. Acudiendo a una imagen de otra época, aún muy presente en el país de caribeño, la autora convierte los arcaicos grilletes y las pesadas cadenas de los esclavos en el objeto articulador del proyecto. Con un lenguaje formal que bebe de las tradicionales *performances* vivenciales, la *performer* permanece encadenada durante cuatro días consecutivos, sin desprenderse en ningún momento de sus sujeciones.



Figura 117. Foto 149. REGINA JOSÉ GALINDO. Peso. 2006. Fotografía: George Delgado

A lo largo del desarrollo de la acción, gruesas argollas, aseguradas por una potente cadena unitiva, rodean su cuello, sus tobillos y sus muñecas, volviendo torpes sus movimientos y cercenando radicalmente su autonomía. El arsenal de aprisionamiento utilizado en la pieza es encargado expresamente por la artista, con un cálculo preciso de medida que se establece exactamente en la mitad de su masa corporal. Con esta penosa e incómoda carga, Regina José realiza todas las actividades de su vida diaria. De esta guisa, pasea por las calles y se mezcla entre la gente provocando curiosidad y desconcierto a su paso. La impronta acusadamente realista de la proposición contrasta, de forma notable, con la estilización formal de *Libertad*

Condicional. Sin duda, porque, a diferencia de aquella, esta pieza se nutre de una referencialidad más próxima que enlaza directamente con el imaginario colectivo de la isla.

La planificación se corresponde con su etapa de exilio caribeño. Durante dos años, entre 2005 y 2006, la artista fija su residencia en la República Dominicana a donde se traslada para huir de la desbordada violencia que domina su país natal. El periodo coincide con la obtención del *León de oro* de la 53ª *Bienal de Venecia* y, con él, una sucesión ininterrumpida de invitaciones que le permiten trabajar fuera del entorno latinoamericano. Ello no es obstáculo, sin embargo, para que consiga establecer una fértil vinculación con el rico tejido performativo que se desarrollaba en Santo Domingo en aquel momento.

El *Colectivo La Vaina*, Saruyi Guzmán (1976) o David Pérez Karmadavis (1976) se cuentan entre las conexiones artísticas más fructíferas de sus dos años de estancia fuera de Guatemala. Un trayecto con importantes obras propias de las que, probablemente, ésta es la que se ajusta con más precisión en el sustrato identitario del país de acogida. Las cordadas de esclavos, poderosamente impresas en la memoria histórica de la zona, son intencionalmente evocadas por la extemporánea presencia delineada por la *performer*. Como comenta la autora, la incursión en el pasado y la apelación a la memoria, una cuestión hirientemente engastada en el relato común de la región, constituye el constructo nuclear que determina la propuesta: “(...) *básicamente lo que hago es intentar hacer una metáfora con la historia de la esclavitud que tiene este país (...)*” (Artium, 2012).

La crónica del sometimiento se inicia en el área con la esclavización masiva de los indígenas tainos. Diezmada con inusitada rapidez por el trabajo forzado y las enfermedades introducidas por los colonizadores, la población originaria experimenta un rápido declive. La acelerada extinción de los primitivos pobladores inaugura, a partir del siglo XVI, la densa afluencia de esclavos africanos que, sostenida durante más de dos siglos, imprime un sello inconfundible en las señas demográficas del territorio. Cepos, cadenas y una

multiplicidad de instrumentos disciplinarios se abaten sobre la mano de obra importada, obligada a trabajar en régimen de esclavitud en las plantaciones de caña y los ingenios de azúcar.

Además, tal como recoge la documentación de la época, no era inusual en la franja caribeña el “castigo de argolla”, que imponía al condenado la obligación de permanecer durante un tiempo prolongado con un pesado collar de hierro ceñido alrededor del cuello. Muy frecuentemente, este artefacto de tormento estaba lastrado por algún elemento adicional, que incrementaba el peso que había de soportar el penado y añadía una dificultad más a la ya complicada tarea de cumplir, con esa carga, el conjunto de obligaciones habituales. Grilletes y cadenas infligían dolor y penalidad a sus víctimas, pero sobre todo recordaban a prófugos y rebeldes la falta de libertad que definía su condición social y marcaba su naturaleza.

Pero, a pesar de la crudeza de la temática, la planificación de esta *performance* desprende una cierta ironía. El atuendo sencillo e informal de la artista y el efecto grotesco que provocan los choques visuales suscitados por la acronía del atrezzo despiertan un atisbo de comicidad que, no obstante, se agota en sí mismo antes de llegar a cuajar. Y es que, como en la obra anteriormente abordada, también en *Peso* la artista juega con el simbolismo y la polisemia para tender puentes de significación que vinculen el pasado con la contemporaneidad. La propia autora introduce en sus declaraciones algunas de las líneas motivadoras del proyecto,

(...) El 1 de mayo en Santo Domingo, he terminado la última acción. Peso (Acher 4477), un número que se refiere a la ley que actualmente está siendo discutida por el Congreso de Estados Unidos y que, entre otras cosas, tiende a criminalizar a todos los inmigrantes sin documentos (Siviero, 2006).

Al marcar este itinerario argumental como uno de los puntos que informan la realización, Galindo establece una línea de tensión diacrónica, en absoluto inusual en sus obras, en la que el presente es abordado desde una perspectiva de profundidad. La problemática migratoria y los graves

desequilibrios provocados por las políticas neoliberales, que lastran la autonomía y movilidad poblacional de los países del sur, emergen en la potencial lectura de la composición con la misma fuerza que las rémoras heredadas del pasado colonial. Dos realidades, en absoluto ajenas, que confluyen solidariamente en la condensación visual generada por la propuesta.

Pero la proposición nos habla, no solo de las entorpecedoras cargas materiales que el contexto socioeconómico obliga a sobrellevar, sino también de las múltiples coerciones y rigideces sociales que gravan nuestra configuración individual y nuestro desarrollo humano. Lastres, no menos insostenibles, que violentan y condicionan restrictivamente nuestra naturaleza. Ese peso, emocionalmente adherido al cuerpo, que quita libertad y sesga la actuación admite una pluralidad extensa de concreciones. Y en este contexto y en este punto preciso de la vida creativa de la artista no parece excesivamente arriesgado deslizar la clave interpretativa, como un hilo más entre los múltiples posibles, hacia un registro personal vinculado al periplo vital de la *performer* y su voluntario exilio en las Antillas.

El hastío de la violencia y el peso de insensibilidad que indefectiblemente implica convivir con ella de forma prolongada es el peso que, según la misma Regina declara, no mucho tiempo antes, le impulsan a abandonar el istmo y a buscar nuevos horizontes donde poder liberarse de la carga adquirida,

No podía ya con la violencia. Vivo en un barrio caliente. Hay gran cantidad de drogas, vivía una vida muy caótica. Una semana después de una de mis performances, encontré debajo de mi casa las piernas cortadas de una mujer en una caja, seguramente una coincidencia. No sentí dolor ante las piernas, pero cuando mi perra se apoderó de un pie tuve miedo de que contrajera una enfermedad. Hay algo indecente en estar tan acostumbrado a la muerte y a la violencia que la única cosa que te inquieta es que tu perro caiga enfermo al comer un

cadáver. Decidí irme a la República Dominicana” (Lebovici, Facerias y Solis, 2006).

Dos años más tarde, en 2008, ubicada de nuevo en su Guatemala natal, Galindo participa en uno de los eventos creativos de mayor repercusión en el escenario cultural de la región. Coincidiendo con la exposición internacional “Los desaparecidos”, que recorre el continente americano entre octubre de 2007 y enero de 2008,³⁴⁷ se celebra en La Antigua de Guatemala la primera *Muestra de Performance y Accionismo* organizada en el país. El festival, que contó con más de veinte artistas de distintas generaciones, venía avalado por el *Centro de Formación de la Cooperación Española*, en cuyas instalaciones quedó alojada la exhibición.

Como explica su curadora, Rosina Cazali, la inusual convocatoria pretendía, tanto realizar una revisión de los diez años de experiencias performativas guatemaltecas como ofrecer, dentro del marco general de la exposición, una respuesta local a uno de los temas más controvertidos de la biografía política del reciente estado democrático. “*Mi papel directamente en la exposición fue el de contextualizar esta Muestra que venía itinerando por diferentes países de Latinoamérica*”, explica Cazali en la documentación oficial del evento, “*hacerla más efectiva y aprovechar mejor ese discurso ya establecido a través de la exposición y de cómo podía vincularse a lo que se está viviendo en Guatemala*” (CFCE, 2015).

No hay que olvidar que 2008 es, a este respecto, una fecha especialmente significativa. En ese año, Ríos Montt, enfrentado, desde 2005, a la orden internacional de captura emitida por la justicia española por delitos de genocidio y lesa humanidad, recupera el fuero de congresista y, con él, la

³⁴⁷ La exposición 'Los desaparecidos' fue una iniciativa del *Museo de Arte* de Dakota del Norte, donde se exhibe por primera vez. Concebida como una muestra itinerante, el montaje recorre distintas capitales americanas, entre ellas Nueva York, Buenos Aires, Montevideo, Lima, Santiago o La Antigua Guatemala. La muestra, comisariada por Laurel Reuter, consigue reunir 27 artistas de siete países latinoamericanos (Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Venezuela, Guatemala y Uruguay). Las obras presentadas, en las que confluían pintura, escultura, fotografía y vídeo, daban respuesta a la brutal represión vivida en la región entre las décadas de 1960 y 1990. Puede ampliarse la información en <https://thedisappearedsantafe.com/pages/acknowledgements.html>, consultado en junio de 2017.

inmunidad parlamentaria. Ante la parálisis generada, distintas organizaciones internacionales impulsan en ese momento programas de intervención y apoyo al trabajo implementado en el interior del país. Desde estas instancias, se desconfió de la voluntad reformadora del gobierno guatemalteco, como argumenta *Impunity Watch* (2008), en relación a las actuaciones desarrolladas por las instituciones democráticas del estado:

(los esfuerzos realizados) han sido parciales y han sido promovidos sin una visión integral por lo que su impacto ha sido muy débil (...) Altos mandos militares y las élites económicas y políticas dominantes se han empeñado en mantener su dominio sobre un sistema excluyente, racista y discriminatorio (...) este reto implica vincular la impunidad por el pasado con la impunidad del presente (...) (2008: 7).

Ante estos argumentos, las declaraciones de Cazali adquieren un perfil más afilado. Reverbera en ellas el trazado político del accionismo guatemalteco, estrechamente vinculado a la recuperación del espacio público y a las exigencias de renovación que se generalizan con el nuevo siglo. Pese a todo, supervivientes y familiares de víctimas y desaparecidos tienen que esperar hasta enero de 2012, en que concluye definitivamente el mandato legislativo de Ríos Montt, para ver actuar de nuevo a la justicia penal.

La relación de artistas invitados al Certamen arroja un conjunto heterogéneo de creadores que, a través de sus propuestas, efímeras y vivenciales, tratan de dar respuesta al dilema que provoca la ausencia y el vacío de la desaparición. Acogidas bajo el rótulo general que identifica el encuentro: "Horror Vacui", las propuestas invitan a rescatar la memoria y ahuyentar el olvido o glosan las consecuencias colectivas y las carencias identitarias de una sociedad amputada y reconstruida sobre el dolor y el miedo. Sandra Monterroso (1974), Jessica Lagunas (1971), Stefan Benchoam (1983), Isabel Ruíz (19945-2019), Jorge de León (1976) o María Adela Díaz (1973) son algunos de los participantes que figuran en la relación de artistas recogida por el catálogo de la muestra.

En el desglose de artistas y obras, no encontramos, sin embargo, ninguna entrada con el nombre de Regina José Galindo. En los capítulos teóricos, no obstante, una ponencia plantea la contraposición entre su producción y la de Jorge de León (1976) en relación al tratamiento del cuerpo masculino y femenino. Y la proposición de una de las *performer* más joven, Maya Saravia (1984),³⁴⁸ establece un diálogo creativo con la obra de Galindo *¿Quién puede borrar las huellas?* Queda patente, por tanto, pese a no estar incluida entre las participantes, la relevante aportación de Galindo a la tradición performativa guatemalteca, una disciplina que ella transforma no solo en vivencia creativa, sino también en una posición de vida y pensamiento.

Pero, pese a la ausencia de su nombre, su obra no queda fuera del proyecto. Respondiendo a la invitación de Cazali, Regina José acude a esta cita con una pieza singular, sensiblemente alejada del tono general del evento. En el índice de intervinientes, sin registrar la autoría, una propuesta cierra el listado de obras y autores, con una lacónica inscripción: “El Informante”. El críptico título lo reencontramos en las páginas interiores del texto, prologando la reproducción de una ficha, de estilo policial, plagada de datos y encabezada por un patronímico: Rosina María Cazali Escobar de Barrios. La réplica visual de la inscripción informativa viene acompañada del siguiente comentario,

Se contrataron los servicios de un especialista en inteligencia. Éste acudió a la muestra colectiva de arte Horror Vacui como observador y entregó un reporte escrito del evento, que incluye la información confidencial de cada uno de los participantes. La obra final se presenta, a manera de informe, como adjunto (Cazali, 2008:39).

³⁴⁸ Con el identificador “Sin Título”, Maya Saravia construye una *performance* en la que aborda el vacío corporal del desaparecido. En una inversión del gesto de corporeización empleado por Galindo en *¿Quién puede borrar las huellas?*, la joven *performer* recorre con sus pies descalzos la superficie de una estancia tapizada por una lámina de agua. La cobertura líquida, dispuesta sobre un material flexible y opaco, impide que el rastro de sus pisadas quede plasmado sobre el pavimento. Reconsidera con ello, desde una revisión generacional, la imposibilidad de dejar cualquier tipo de huella, en alusión a las muertes y secuelas del conflicto armado.

Infiltrado (2008),³⁴⁹ es la provocativa denominación con que Galindo identifica esta intervención que, sin autoría explícita, se integra en el cuerpo de la exhibición. En ella, la autora decide invertir la clave general que guía las obras presentadas mediante un desplazamiento el eje axial de su propuesta. Para ello, opta por visibilizar no tanto a las víctimas hurtadas a la memoria como a quienes contribuyen a que esa eventualidad se haga posible. Se adentra, por tanto, una vez más, en el engranaje represivo del poder. Pero, en esta ocasión, los mecanismos de vigilancia y control sustituyen, con un léxico menos agresivo, a los instrumentos de suplicio y a las secuencias de tortura que articulaban el lenguaje formal de las piezas anteriormente revisadas.

Por otro lado, rompiendo con lo que suele ser su práctica habitual, la artista prescinde del componente corporal y trasfiere el desarrollo de la acción a un agente externo. Esta circunstancia, que no es totalmente novedosa en su producción, un año antes ya había explorado este camino en *Ablución*, incorpora, sin embargo, un insólito ingrediente de clandestinidad que enfatiza la intencionalidad política del proyecto y adiciona un toque de oscuro humor a su participación en la muestra. En un paradójico retruécano, Galindo sustrae su presencia del desarrollo y la documentación del Encuentro y, formalmente desaparecida, permuta su lugar por el de un espía experto en delaciones políticas.

Sin abandonar la función testimonial del arte frente al pasado y el perfil político que impregna el conjunto de la exposición, Regina José se inclina por introducir un distanciamiento reflexivo que se aproxima, desde el punto de vista de su resolución, a las obras de raíz más estrictamente conceptual. En este aspecto, la realización se distancia sustancialmente del repertorio creativo elaborado hasta ese momento. En contraste con las pautas formales habitualmente empleadas, falta en esta acción un registro videográfico que dé cuenta del proceso verificado, no hay tampoco elementos objetuales que compendien, con su fisicidad, la proyección material de la actividad artística.

³⁴⁹ Disponible en <https://www.reginajosegalindo.com/en/infiltrado-2/>

Una elaboración textual, mecanográficamente editada y expuesta en esa forma en la galería de exhibición, se convierte, remedando las más paradigmáticas presentaciones del primigenio conceptualismo artístico, en el único elemento ofrecido al espectador. El peso de la carga creativa se traslada, por tanto, a ese producto final que aproxima a los visitantes a la realidad que se desea mostrar. La realización queda, pues, coagulada en un documento que resume el desarrollo procesual de la obra con la mediación exclusiva del lenguaje.

En el curso de una conversación mantenida con el curador Emiliano Valdés en el MADC de Costa Rica, en 2014, la *performer* refiere los detalles concretos que entran a formar parte del diseño de la propuesta.

Yo contraté a un investigador de derechas, que durante los años de la guerra había sido oreja. Se dedicaba a eso... y yo le pido que durante cierto periodo de tiempo nos siga, haga una investigación y una persecución a un grupo de artistas y entregue un reporte como si el gobierno de derechas... de militares de los ochenta, se lo hubiera pedido (Teoretica1, 2014).

El recurso, que remite a alguna de las experiencias creativas de Sophie Call, plantea, como las obras de la artista conceptual francesa, la cuestión de la identidad a partir de ese delgado hilo que separa lo privado de lo público. Pero, en el *reino del miedo*, el planteamiento adquiere tintes sensiblemente diferenciales. No hay privacidad posible ni intimidad que no se desvanezca frente a las exigencias de conocimiento y control que emanan del poder y ante las que nadie puede mantenerse inmune.

Como refleja el informe elaborado por el *infiltrado*, todos los datos relativos a las personas objeto de sus pesquisas resultan pertinentes. Así, información básica, como el número de hijos o la profesión, y datos aparentemente triviales, como las costumbres horarias, se mezclan en su dossier con apuntes más comprometedores, como el tipo de actividades o relaciones, que, conjugados, permiten establecer una catalogación

conclusiva. Feminista, es el contundente adjetivo adscrito a Rosina Cazali en la cédula elaborada tras el seguimiento. Un etiquetaje en consonancia con su condición de responsable directa del evento, como corrobora, en una anotación visiblemente destacada en llamativa negrita, la sección final del informe.³⁵⁰

El carácter jocosos de la impostura propiciada por Galindo se desdibuja, sin embargo, bruscamente cuando reparamos en la función atribuida a esta categorización taxonómica de la peligrosidad social. Este ejercicio descriptivo en que concurren vigilancia, observación y, como colofón, un saber convertido en medio de control y método de dominio, es el instrumento que, potencialmente, puede conducir a la muerte y/o a la desaparición. El trazado de esta ruta, furtiva y letal, queda sugerida por el propio esquema de exhibición con el que se estructura la exposición para la que se establece una ordenación secuencial difícilmente atribuible a la casualidad.

Reproduciendo la denominación que da nombre al evento, *Horror vacui* es la primera pieza que abre el catálogo de obras presentadas y la primera que recibe a los visitantes. Como en la obra de Galindo, tampoco en ella la adscripción autoral se ajusta a los usos convencionales, siendo sustituido el nombre del artista por una críptica inscripción: A-I 53167.³⁵¹ Bajo este epígrafe nominativo, un breve texto nos advierte: “Pieza de carácter literal (...) El espectador se aventura en el ingreso a una habitación completamente vacía y oscura” (Cazali, 2008:16). En simétrica oposición a las fichas parapoliciales de Galindo, una lámina en negro crea para esta acción la única réplica visual posible dentro del catálogo.

³⁵⁰ Web de la artista, en <https://www.reginajosegalindo.com/infiltrado/>.

³⁵¹ Desde mediados de la década de los 90 del siglo XX, Aníbal López, controvertido artista conceptual y *performer* guatemalteco, renuncia a firmar sus trabajos y empieza a utilizar un sello personal que se corresponde con su número de cédula identificativa (A-1 53167). Su trayectoria profesional, truncada por su temprana muerte el 26 de septiembre de 2014, discurre en estrecha vinculación con la de Regina José Galindo si bien sus afinidades responden más a un posicionamiento vital y creativo compartido que a las fórmulas resolutivas utilizadas en sus obras.

El vacío, saturado de oscuridad e incertidumbre, en que Aníbal López invita a penetrar al público se confronta articuladamente con el expediente informativo, colmado de datos y etiquetas clasificatorias, en que Regina Galindo parafrasea la realidad e histrioniza los mecanismos de control social mediante sus propios instrumentos. Las prejuiciadas valoraciones contenidas en el “CASO ARTISTAS”, tal como aparece calificada la investigación en los ficcionales documentos del *Infiltrado*, recuerda a los espectadores la extremada fragilidad sobre la que se sostienen las identidades colectivas. El verídico trasunto sobre el que están edificados los datos alerta sobre la precaria consistencia de los lugares sociales conquistados cuando las garantías judiciales quedan expuestas a la arbitrariedad y la palabra al eventual uso de la fuerza.

La detección de vínculos con asociaciones indígenas, la colaboración con agrupaciones de tinte feminista o la cualidad política de alguna de sus obras - como advierte la breve reseña dedicada a Regina José Galindo- son las circunstancias que, a juicio del informante policial, determinan la potencial peligrosidad de los participantes. A pesar de todo, los estigmas reseñados son considerados, por el propio Informe, como inocuos, dada la condición de artistas, que no activistas, de los investigados. Como manifiesta el expediente en sus conclusiones, ninguna de las personas objeto de seguimiento es susceptible de representar riesgo alguno para el gobierno, por lo que recomienda archivar los documentos y habilitar un ámbito expositivo para garantizar una observación más directa.

El tajante cierre acentúa el tono paródico de la intervención y ratifica el deslindamiento de espacios, arte/activismo, que Galindo se esfuerza en discriminar, insistentemente, en múltiples entrevistas. Un accésit final, a modo de epílogo, sella, no obstante, el conjunto de *performances* e intervenciones registradas documentalmente en el catálogo de exhibición. Sin texto explicativo, pero suficientemente explícitas como para no requerir aclaración, una serie de fotografías, sin características identificativas reseñables, se agrupan bajo un enunciado común: *Desaparición Automática*. Sin filiación

autoral alguna, las imágenes reproducidas recogen banales instantáneas callejeras.

Todas ellas son capturas fotográficas, realizadas directamente en los alrededores del espacio expositivo, que registran un desenfoque distorsionador en alguna de las personas que las protagonizan. Las figuras humanas, de trazado borroso y apariencia fantasmal, se integran con total naturalidad en el espacio arquitectónico y humano de estos retazos de realidad, generando una inquietante sensación de incomodidad y miedo que congela la ironía de la obra de Galindo que las precede. Como subraya la autora en su proposición, en un país con un acusado déficit democrático rescatar la memoria sepultada de los desaparecidos es un ejercicio necesario e ineludible, pero no suficiente.

Después de más de diez años de firmados los *Acuerdos de Paz*, el estado se revelaba aún impotente para impulsar una justicia transicional eficiente y depurar la influencia de las antiguas élites que mantenían intactas sus prerrogativas políticas y sus recursos de actuación. De ahí la relevancia de una intervención como la planteada por Regina José que, en un contexto no solo complejo y contradictorio, sino también alarmante proponía a sus conciudadanos mantener activa la sospecha. La memoria en Guatemala, recuerda la artista en su obra, no es solo una cuestión del pasado, sino que continúa siendo un asunto del presente.

Los instrumentos de vigilancia y control de las sociedades contemporáneas constituyen, también, el núcleo articulador de una segunda producción realizada igualmente durante el año 2008 y dentro del ámbito centroamericano. En otra clave discursiva y con diferente formato de resolución, *Polígrafo* (2008)³⁵² responde a la invitación cursada por la *Asociación de Mujeres en las Artes “Leticia de Oyuela”* (MUA), de la ciudad hondureña de Tegucigalpa. De la mano de esta organización, Regina visita por primera vez el país y entra a formar parte de una plataforma creativa que, con el soporte del *Centro de Artes Visuales Contemporáneo* (CAVC),

³⁵² Foto 150, p. 763. Disponible en <https://www.reginajosegalindo.com/en/poligrafo-2/>

promueve un ambicioso programa de dinamización y exhibición artística, entre los años 2008 y 2010.

“Moviendo el Mapa” es la etiqueta identificativa de este proyecto y construir espacios de diálogo e intercambio, en términos locales y regionales, su principal objetivo (Torres, 2009). La iniciativa, promovida en un primer momento para el bienio 2008-2009, fecha que se amplía tras el golpe de estado de Honduras de ese último año, acaba asumiendo un diseño quinquenal que contribuye a abrir y enriquecer su radio de acción. Interdisciplinariedad, movilidad y convergencia son algunos de los términos empleados por la organización para definir las balizas ideológicas entre las que trata de encajar su planteamiento. Presupuestos, por otro lado, no muy distintos de los que venían propiciando, dentro del itismo, otros países que, como Costa Rica, se hallaban también profundamente comprometidos con la articulación creativa del área.

En este esquema y en un ensamblaje complejo, en que se estimula la circulación de producciones locales e internacionales, se comisionan exposiciones y se organizan simposios y programas de *performances* en los que Regina Galindo se ve involucrada en diferentes ámbitos. Así, junto a la artista panameña Donna Conlon (1966) y la *vídeo- performer* cubana, afincada en Estados Unidos, Coco Fusco (1960) participa en la primera muestra internacional de *video-performance* celebrada en el país. Con esta última autora, confluye, además, en el poliédrico “*Vídeo/Transversales*”, un descriptivo enunciado articulador que aglutina espacios de análisis y discusión teórica junto a una selección significativa de la obra de ambas.

Con la complicidad del crítico argentino Sebastián López, las dos creadoras revisan su trayectoria, tomando como marco de reflexión las narrativas asociadas a sus discursos estéticos y la evolución de sus experiencias ante los acontecimientos paradigmáticos de la globalización, la memoria y la alteridad. Todo ello abordado como un ejercicio transversal que expande las nociones genéricas del vídeo y las consideraciones estéticas y sociológicas que implican sus propuestas. En ese contexto y dentro del marco

amplio de elaboraciones realizadas por la artista guatemalteca, el comité organizador opta por destacar aquellas más intensamente marcadas por connotaciones sociopolíticas y, por tanto, fácilmente trasladables a la realidad hondureña.

Su poética de la violencia se ve reflejada en la explícita *¿Quién puede borrar las huellas?*, pero también en las más simbólicas *Limpieza social*, *Ablución* o *XX*. Paralelamente, se le comisiona una producción artística expresamente ideada para el Encuentro y elaborada a partir de un trabajo de campo realizado sobre el propio terreno, tal como la propia autora explica en un comentario acerca de la obra:

El trabajo parte de una investigación sobre las obligaciones de las personas individuales, sobre una ley recientemente aprobada en que los empleados públicos tendrán que pasar por un polígrafo detector de mentiras utilizado mucho en la empresa privada (...) (Torres, 2009:3).

Tan sucinto y preciso como de costumbre, el título de la propuesta nos sitúa de lleno en el núcleo de la cuestión. Una economía de medios que se refleja igualmente en la construcción de la pieza, cuyo planteamiento tampoco requiere subterfugios retóricos para implementarse.

Siguiendo esta pauta, la realización se circunscribe a la estricta puesta en escena de una sesión poligráfica donde la *performer* ocupa el lugar del sujeto sometido a control. El técnico que realiza la medición, quien se somete a ella y los instrumentos de evaluación constituyen los únicos elementos implicados. Todos ellos se disponen y participan de forma estandarizada conforme a un protocolo común que tiene unos moldes de aplicación predeterminados y homogéneos para todos los casos. Siguiendo este patrón, Galindo se presta a un interrogatorio en el que *ítems* de control, absolutamente neutros, se alternan con preguntas muy directas.

Concebido como instrumento pericial, el detector de mentiras es un artilugio que determina la veracidad de la palabra a partir de una serie de

trazos gráficos que registran los cambios neurofisiológicos del individuo sometido a examen. La frecuencia y el ritmo respiratorio, la sudoración de la piel, los cambios electrotérmicos en la presión sanguínea o las modificaciones del pulso cardíaco del sujeto son computerizados por un artefacto pseudocientífico bastante sofisticado. Polémico desde su decimonónico origen, esta máquina de la verdad, lejos de desaparecer, amplía progresivamente su círculo de actuación para convertirse, a partir del siglo XX, en una de las más poderosas armas de la nueva psicología industrial.

Sobre esta base y a pesar de las reiteradas quejas de organizaciones sindicales y de derechos humanos, las pruebas poligráficas en el ámbito laboral se convierten en un recurso relativamente frecuente. Muy utilizado, como subraya la autora, por las empresas privadas del vecino del norte, el procedimiento de selección preventiva se extiende con facilidad por distintos países latinoamericanos, “(...) *siendo una tendencia que viene de los Estados Unidos, demostrando como siempre la dominación que tienen nuestros países (...) No se trata de criticar en sí el método sino de analizar el por qué se toman estas medidas*” (Torres, 2009: 3).



Figura 118. Foto 150. REGINA JOSÉ GALINDO. Polígrafo. 2008. Vídeo: David Pérez

En su indagación, la artista reconoce los mecanismos propios de las relaciones de poder, sus descompensados desequilibrios y la utilización de

distintas formas de violencia para garantizar el sometimiento y la sujeción. Como ella señala: “*Existe violencia activa y pasiva, en el caso de El Polígrafo se ve un claro ejemplo de violencia pasiva*” (Torres, 2008). Las claves formales que estructuran la *performance* revelan claramente su conceptualización a partir de estos parámetros. Así, acudiendo a un recurso retórico reiteradamente utilizado en distintas obras, la artista dicotomiza el armazón constructivo del montaje. De tal manera que el lugar de la víctima, que ella ocupa, se feminiza, mientras que la figura masculina se hace coincidir con quien ejerce vicariamente esa violencia pasiva de que nos habla la autora.

Este último lugar es además el de la ciencia y el saber, como se desprende de la bata blanca y de los instrumentos de medida y precisión manejados por el técnico poligráfico. La circunstancia agrega un componente adicional a la referida dualización que no es difícil relacionar con la tensa dialéctica norte-sur a la que Regina José aludía en las declaraciones precedentes. El juego simbólico así bosquejado se incrusta en las propias imágenes. Como en otras ocasiones, la visibilidad y el protagonismo concedido a cada uno de los dos personajes se dibuja con acusada disparidad. Desde esa clave, la figura femenina mantiene una presencia clara y consistente y su cuerpo ocupa el espacio con rotundidad.

Es difícil, sin embargo, corporeizar visualmente el eje masculino, que percibimos, casi exclusivamente, a través de despersonalizados retazos, con enfoques parciales que destacan aquellos elementos que simbolizan genéricamente su posición de autoridad. La cámara se esmera, además, en subrayar su condición preeminente, acentuando de forma metafórica la desigualdad, mediante sutiles picados que enfatizan las diferencias derivadas de los lugares sociales ocupados por cada uno de ellos. En realidad, al servirse de este recurso, la artista no hace sino apropiarse subversivamente

del proceso de tipificación de género ya utilizado por las campañas de publicitación del propio objeto que nuclea la elaboración.³⁵³

A este respecto, el polígrafo se convierte en un perfecto catalizador de la polarizada distribución de roles de la cultura occidental. Un enfoque socialmente dominante en el que se deslindan, como en la prueba poligráfica, dos territorios claramente diferenciados. El sujeto examinado responde fisiológicamente a un interrogatorio en que, de forma científica, se registran sus potenciales mentiras. Simultáneamente, del otro lado, el interrogador ocupa un lugar neutral y, con el soporte de la tecnología, verifica objetivamente el proceso. Correlativamente, la mujer, identificada con la naturaleza y predicada como emocional y engañosa, se convierte en el objeto ideal para someterse a una prueba en la que el hombre, definido esencialmente como racional, directo y franco, se postula como el paradigma prototípico del investigador.

La artista potencia expresamente, como recurso retórico, esta sesgada distribución de condiciones y atributos. Con ello, convierte su obstinada incidencia en la visibilidad de los estereotipos de género en una poderosa forma de resistencia. Por otro lado, y pese a su cualidad videográfica resuelta en una grabación que registra el transcurso de la acción, la obra incorpora otros componentes que la completan en su presentación ante el público. En la exposición, la filmación se exhibe acompañada de una serie de elementos adicionales que completan su sentido y adquieren entidad desde el momento en que la artista los incluye como parte de la realización. Al igual que en la construcción precedente, una elaboración textual conclusiva condensa el desarrollo procesual de la proposición.

³⁵³ A lo largo de la primera mitad del siglo XX, se difunde una icónica descripción del polígrafo estrechamente vinculada con los estereotipos de género vigentes. En esa imagen tipificada, sistemáticamente, los roles de interrogador e interrogado se hacían corresponder con un hombre y una mujer que siempre se representaba con rasgos marcadamente sexualizados, "(...) *los manuales técnicos también incluían fotografías de mujeres exuberantes* sometándose a un interrogatorio simulado", en DOMÍNGUEZ TREJO, Benjamín, *El estudio de las mentiras verdaderas. Reseñas sobre abusos con el polígrafo*, México, Comisión Nacional de los Derechos Humanos, 2004, pp. 43-46.

Así, junto a las capturas de imagen, figura un informe donde se recogen los resultados arrojados por la prueba y las deducciones del experto. El dictamen resolutorio es incluido por Galindo en la sucinta descripción con que archiva la pieza en su página oficial: *“Me someto a una prueba de polígrafo, un detector de mentiras, obteniendo un resultado extremadamente negativo de la misma”*.³⁵⁴ La ajustada reseña va precedida por un breve preámbulo mucho menos aséptico: *“Cuántas mentiras me veo obligada a decir. Pero a mí misma no quisiera mentirme/ Si no ¿Qué me queda? (Clarice Lispector)”*.³⁵⁵ La frase se corresponde con uno de los reducidos relatos que la escritora brasileña recoge en el recopilatorio *Tempestad de almas*. Un texto que, como el conjunto de su obra, rezuma autenticidad y urgencia.

Tan iconoclasta como la artista guatemalteca, Lispector escribe desde parámetros poco ortodoxos. En sus poemas, prefiere el impacto directo y las impresiones fulminantes de su universo de sensaciones que el reflejo objetivo y ponderado de una realidad que, a menudo, le resulta intensamente extraña. No es sorprendente, por tanto, la elección del fragmento, que establece un violento contrapunto con la prueba pericial y hace estallar el concepto de verdad, neutra y estandarizada que el artilugio mecánico pretende atrapar. Como comenta Regina, rechazando este peudocientífico instrumento: *“(…) analizar a una persona y evaluarla por el resultado de sus reacciones (...) pone en perspectiva la verdad (...) además una persona que vive en ambientes tan violentos como los nuestros, seguro tendrá parámetros de reacción muy distintos”* (Torres, 2008).

Las técnicas de la jerarquía que vigila y las de la sanción que busca normalizar concurren en la prueba poligráfica, una práctica que merma la dignidad y la libertad de a población trabajadora. Una nefasta herramienta que se introduce en las empresas con las corrientes postayloristas cuando, tras falaces argumentarios de eficiencia, tratan de enmascarar la deshumanizada explotación que esconden sus premisas. Frente a ellas, la artista trata de

³⁵⁴Web de la artista, en <http://www.reginajosegalindo.com/poligrafo/>

³⁵⁵ *Id.*

remover la inercia aquiescente de las sociedades centroamericanas frente al falso cientifismo modernizador que, no por casualidad, proviene de su poderoso vecino del norte del continente.

Las relaciones de poder que se traducen en relaciones de violencia y que, con tanta insistencia, Galindo reclama como objeto central de sus reflexiones, se expresan con particular compactación en dos obras posteriores, realizadas en Europa durante el año 2009. Desaparece en ellas el soporte objetual, que coagulaba las planificaciones precedentes, y se diluyen los asideros referenciales que, en aquellas, contextualizaban o reforzaban formalmente la producción. Reduciendo al máximo los elementos de lenguaje empleados, Regina José articula estas propuestas con un discurso despojado de todo aditamento y donde el peso de los argumentos creativos bascula fundamentalmente sobre la fuerza de la expresión.

Estrías (2009)³⁵⁶ es probablemente la más estilizada de ambas. Una *performance* de acusada condensación conceptual que la artista presenta en su primera visita a Eslovenia. En su capital, Ljubljana, es invitada a tomar parte en la 15ª edición del *Festival Internacional de Arte Contemporáneo de la Ciudad de las Mujeres*, un evento que, desde 1996, congrega en la ciudad eslovena a creadoras de los campos artísticos más diversos. Artes visuales, teatro, *performance*, danza, cine, música y literatura, procedentes de muy distintos contextos, confluyen en estos Encuentros que, en sus convocatorias anuales, tratan de llamar la atención sobre la relativa falta de presencia de las mujeres en el mundo de la creación artística.

Desde sus inicios, esta cita con el arte se articula en torno a un eje temático. Un aspecto de relevancia artística, cultural o sociopolítica alrededor del cual las creadoras confluyen con teóricas y activistas. En el año 2009, el festival orienta su brújula hacia el sur y, bajo la consigna “Sur Global”, proyecta su mirada sobre el hemisferio meridional del planeta. Sobre esta base y sin más filtro que la calidad de las propuestas y su capacidad de

³⁵⁶ Foto 151, p. 769. Disponible en <https://www.reginajosegalindo.com/en/estrias-2/>

innovación, el comité organizador abre el Encuentro a una amplia representación de autoras procedentes de todos los continentes. Reflexionar sobre la realidad cultural y social del “Tercer Mundo” desde su propio discurso era, como apunta Mara Vujic, responsable del proyecto y presidenta de la asociación promotora entre 2009 y 2015, el principal objetivo, pero también dar visibilidad a las aportaciones realizadas por las denominadas periferias.

En ese marco, Galindo incorpora la voz de América Latina, con una pieza expresamente generada para la ocasión y en la que, según se explica en la página oficial de la muestra: “*abordó el tema de la realidad violenta y las relaciones de poder existentes en su país de origen*”.³⁵⁷Y no cabe duda de que los componentes con los que la *performer* fragua su obra destilan altas dosis de violencia y que la interacción humana que se dibuja en su desarrollo se configura con el mismo carácter extremo que, en su Guatemala natal, marca las pautas de convivencia colectiva. Pero, también, es innegable que la producción desborda ampliamente ese marco referencial para construir una figuración de fuerte contenido simbólico y trascendencia universal.

Estrías es la denominación elegida por la autora para dar nombre a una pieza que, a pesar de la intensa carga de agresividad con que está delineada, mantiene un alto grado de abstracción y una notable capacidad de sugerencia. Formalmente la acción se construye como una escena simple con dos personajes, un hombre y una mujer, relacionados a través de un acto de fuerza. La secuencia se desarrolla en un espacio neutro con aspecto de escenario. En el centro del tablado, una despejada tarima tapizada en gris se recorta claramente sobre la oscuridad de la estancia.

Allí, tendida boca abajo sobre el suelo, la *performer* se aferra desesperadamente a la superficie del entarimado mientras un individuo, que la sujeta por una de sus piernas, tira de ella violentamente. En ese forzado desplazamiento, la artista clava sus uñas en la madera, imprimiendo

³⁵⁷ *City of Women International Festival of Contemporary Arts*. Programa 2009. En http://www.culture.si/en/City_of_Women_International_Festival_of_Contemporary_Arts, consultado en junio de 2015.

perceptibles rasgones sobre el entablado. En ningún momento, pese a la violencia del acarreo, ella consiente en despegarse del plano de superficie, férreamente anclada al espacio que ocupa su cuerpo. Finalmente, la acción termina cuando, con gran esfuerzo, el voluntario alcanza el límite de la zona iluminada. No consigue, sin embargo, quebrar la resistencia, dolorosamente mantenida, que la figura femenina opone durante el proceso.



Figura 119. Foto 151. REGINA JOSÉ GALINDO. Estrías. 2009. Fotografía: Nada Zgank

Pese a la dureza del montaje, de indudable impacto visual, en esta obra es el factor sonoro el que, rompiendo el silencio dominante de la mayor parte de la producción de Galindo, provoca el elevado gradiente de agresividad de la propuesta. Dos pequeños micrófonos, acoplados a sus manos y conectados con altavoces de sala, hacen llegar al auditorio el amplificado sonido de sus uñas desgarrando las tablas del escenario y generando una sonoridad chirriante difícil de soportar. No es ésta, evidentemente, una de las realizaciones de mayor crudeza dentro de su repertorio, no al menos en cuanto a los ingredientes que la conforman.

Ni la disposición de la escena pone en juego elementos especialmente extremos ni su cuerpo se acerca a los límites de peligrosidad que alcanzan otras elaboraciones, pero todo ello no impide que la pieza resulte

profundamente violenta y que posea una sorprendente capacidad para remover las emociones. Una potencialidad que deriva, en gran medida, de la contrastada combinación de recursos formales de que se sirve Regina para ensamblar la composición. Mientras en el plano visual opta por utilizar un léxico acusadamente simbólico que propicia el distanciamiento reflexivo, simultáneamente y solapándose a él incorpora, en el registro auditivo, un elemento de percepción sensorial que estimula una respuesta física inmediata por parte del espectador.

Con esos factores, la dimensión experiencial que conlleva toda *performance* se intensifica, agudizándose el poder de intercambio entre la artista y el público. Magnificado, el enervante sonido de sus uñas, arañando obstinadamente el suelo como gesto de resistencia, aproxima a los espectadores a la posición de la *performer*. El recurso constituye una efectiva maniobra discursiva que busca comprometer la reacción emotiva de los asistentes además de apelar a su cognición. A este último objetivo va dirigido el esquema estructural de la puesta en escena, construido en estrecha vinculación con el medio concreto para el que se produce: un festival definido por su clara implicación con la cuestión de género y abierto hacia la transformación crítica de la realidad.

Desde esos postulados y como es su costumbre, la artista focaliza su interés no tanto en mostrar una visión de su propio contexto como en ofrecer, desde él y a través de su cuerpo, su lectura de una realidad compartida con sus potenciales espectadores. Las relaciones de poder sustentadas sobre la violencia son abordadas, en la metáfora audiovisual construida por Galindo, con un alto grado de conceptualización que pluraliza las posibles interpretaciones y acrecienta su legibilidad en un entorno radicalmente distanciado del guatemalteco. El vector de género y el concepto de “Sur Global” propuesto por la organización se convierten, pues, en los hilos básicos desplegados por Regina José para trabar la proposición.

Los dos vectores se entrelazan argumentalmente en la pieza en la misma forma en que se sobreponen en el cuerpo de la protagonista. En una

lectura lineal, la escenificación nos permite contemplar como un hombre arrastra literalmente, contra su voluntad, a una mujer. En este ámbito, la relación de dominio marcada por el género, queda reforzada, asimismo, por algunas de las hebras semánticas utilizadas. Las uñas, exageradamente largas y afiladas, como elemento especialmente subrayado, pero también el mismo título de la obra nos remiten al universo de lo femenino. Una condición cuyos estereotipos la artista guatemalteca, procedente de una región geográfica donde el sexismo y la cultura religiosa mantienen una enorme influencia, glosa con singular habilidad y dureza.

Pero al mismo tiempo, más allá de esa dimensión de género que la obra troquea sobre los clichés compartidos, no podemos obviar que la *performance* se presenta en un país europeo y que la autora siempre contextualiza su producción. Esta circunstancia confiere otros sentidos adicionales al brutal desequilibrio genérico que proyecta la escena. Un factor que se agudiza si tenemos en cuenta que el poder que se ejerce en la representación orquestada por Galindo se establece entre un hombre de rasgos occidentales y una mujer latina de facciones claramente indígenas, y que el empeño del primero es sacar a su oponente del lugar que ocupa en la superficie del escenario.

La metáfora visual enlaza directamente con el argumentario de la sociología crítica para la que el “sur”, del que la autora proviene, no es sino un producto del capitalismo global del “norte”, el resultado de un proyecto de expolio colonial más articulado que nunca, aunque sus gestos y fórmulas organizativas hayan modificado su forma de manifestarse. Pero ese “sur”, que se recorta con nitidez frente a la metrópoli y al que la obra de la artista da réplica con su lenguaje expresivo, es hoy un concepto con una dimensión no solo geográfica, sino también metafórica. Como acertadamente señala Sousa de Santos (2009:8): *“Es la metáfora del sufrimiento sistemático producido por el capitalismo y el colonialismo, así como por otras formas que se han apoyado en ellos como, por ejemplo, el patriarcado”*, una afirmación que la obra de Regina Galindo parece corporeizar.

Unos meses antes de la realización de esta propuesta –*Estrías*–, en ese mismo año de 2009, Regina José había abordado las relaciones de dominio desde una perspectiva sensiblemente opuesta. Con el inequívoco título de *Juegos de poder* (2009),³⁵⁸ la *performer* presenta, en su primera visita a Brasil, una elaboración que transforma las punzantes líneas de tensión de la construcción precedente en un sutil juego de acoples. Y todo ello, sin disminuir el grado de violencia implícita ni aminorar su capacidad de incidencia sobre el espectador. La obra, que comparte con la anterior su sentido simbólico y su carácter conceptual, modifica, sin embargo, el vocabulario expresivo, que asume una modulación diferencial.

El uso de la fuerza, por parte de quien detenta el poder, y la denodada resistencia de quien conscientemente se le opone se diluyen aquí ante procedimientos menos explícitos que garantizan, con menor desgaste para quien ostenta el control, la rendida sumisión y la desactivación de la voluntad de quien se ve sometido a la arbitrariedad de sus dictados. La *performance*, fruto de un encargo del *Museo de Arte Contemporáneo* de la ciudad de São Paulo (MAC/USP), iba asociada a una muestra colectiva encajada en un proyecto más amplio de profundo calado y largo recorrido. Con la denominación “Mujeres Artistas y Contemporaneidad”, el museo brasileño inicia, a partir del año 2007, una línea de trabajo que interrelaciona los sustantivos asociados a esta genérica denominación de la mano de sus propias actoras (Fazzolari, 2014).

Dentro de ese marco, un conjunto de exposiciones y seminarios de discusión teórica congregan a creadoras y especialistas en torno a las distintas aristas del debate de género. El objetivo era articular un foro amplio donde abordar las estrategias de acción que sobre la cuestión venían planteando, durante las últimas décadas, los organismos internacionales y las distintas sensibilidades socioculturales. En su estructura original, el ciclo de muestras pretendía incluir una exposición anual en la programación del

³⁵⁸ Foto 152, p. 775. Disponible en <https://www.exibart.com/milano/fino-al-21-x-2009-regina-jose-galindo-milano-prometeo-gallery/>

Museo Contemporáneo de la Universidad que, como señala Cláudia Fazzolari, una de las responsables del proceso curatorial, “(...) reuniría una significativa parcela de producción de mujeres artistas comprometidas con la redefinición de conceptos como ciudadanía, violencia y post-identidades en el feminismo actual” (Fazzolari, 2014:197).

Dentro de estas ruedas expositivas, Fazzolari comisaria “Cuerpos Extraños”, un evento que reúne tres poéticas visuales diferentes, pero ligadas por una interlocución en muchos sentidos equiparable. En él, la española Pilar Albarracín y la brasileña Laura Lima comparten protagonismo con la guatemalteca Regina Galindo. La corporalidad como principal herramienta expresiva y la aproximación crítica a la lógica de las imposiciones que rigen la vida social tienden una línea de conexión entre sus respectivos trabajos que, inevitablemente, queda matizada por la diferencia de contextos en los que cada una de ellas desenvuelve su producción. Con esta muestra, se cierra un círculo de tres presentaciones colectivas en las que se integran nombres tan significativos como los de las brasileñas Beth Moysés, Karin Lambrecht o Rosana Paulino.

Promovida con la colaboración del *Instituto Cervantes*, la exhibición recorre las instalaciones del Memorial de América Latina y posteriormente las del Museo Universitario, en un largo periplo de más de cinco meses de duración. *Juegos de poder*, la *performace* de Galindo, se realiza un mes antes en las instalaciones del museo y pasa a formar parte, en su registro vídeo-gráfico, del conjunto de obras de la artista seleccionadas para la muestra. Para esta recopilación representativa se opta por incluir: *(279) golpes*, *Perra*, *Limpieza social* y *Camisa de Fuerza*.³⁵⁹ En todas ellas, la autora conjuga, con el concurso de su cuerpo, narrativas de opresión en las que fuerzas coercitivas muy presentes en las sociedades contemporáneas, pero no siempre suficientemente evidenciadas, se nos muestran con toda su carga de violencia.

³⁵⁹ Análisis pormenorizado de estas *performances* en pp. 336, 339, 713 y 736, respectivamente.

En su proposición, Regina José abre las puertas a las maniobras de intimidación que basan su poder en el control de las mentes, aquellas capaces de incrustar sus dictados sin provocar respuesta. La intención de la artista es, pues, recorrer esa dimensión alterada de comportamiento en que la pérdida de conciencia de la propia autonomía conduce a asumir, sin apenas capacidad de réplica, la lógica de imposición física y psíquica que traslada quien ejerce el dominio. Y para ello, se somete a una inquietante sesión de hipnotismo que anula totalmente sus posibilidades de reacción, limitadas a gestos mínimos como el silencio o el sutil rechinar de dientes, y que termina con su cuerpo desactivado en el suelo tras una última y significativa orden: “*Hazte la muerta*”.

El simbólico cierre de la *performance*, que termina con su protagonista tendida en tierra y desconectada de la realidad, va precedido de un largo desarrollo, de treinta minutos de duración, que por su incongruencia y arbitrariedad consigue generar un ambiente de notable tensión. Con esos recursos, Regina José, haciendo uso de un tropo simbólico de gran potencia visual, construye una obra intensamente perturbadora que pone el énfasis en el vacío personal y la parálisis psicológica de la protagonista. Para ello, contrata los servicios de un profesional, el uruguayo Fabio Fuentes, especialista en hipnosis clínica y colaborador del *Departamento de Neurocirugía del Hospital Clínico de São Paulo*. Bajo su dirección y, ante un público numeroso y absolutamente pasivo, se presta a una degradante sesión de sugestión inducida.

Siguiendo un guion previamente pactado, el hipnotizador sume la mente de la *performer* en un estado de enajenación que disuelve toda probabilidad de oposición. A partir de ahí, se suceden reconvenciones y órdenes a las que Galindo se pliega sin ninguna oposición. En el trance inducido, la voz que gobierna sus actos anula la fuerza de sus miembros, le provoca una insoportable sensación de sed y la obliga a arrastrarse por el suelo y a clavarse agujas en el rostro. “*Yo tengo el poder*”, repite inagotable el manipulador mental, en una monótona letanía que taladra cada alocución. Sometida a sus dictados, sin posibilidad de defensa, Regina es humillada,

maltratada y ofendida ante la mirada expectante de los presentes, que se limitan a observar.

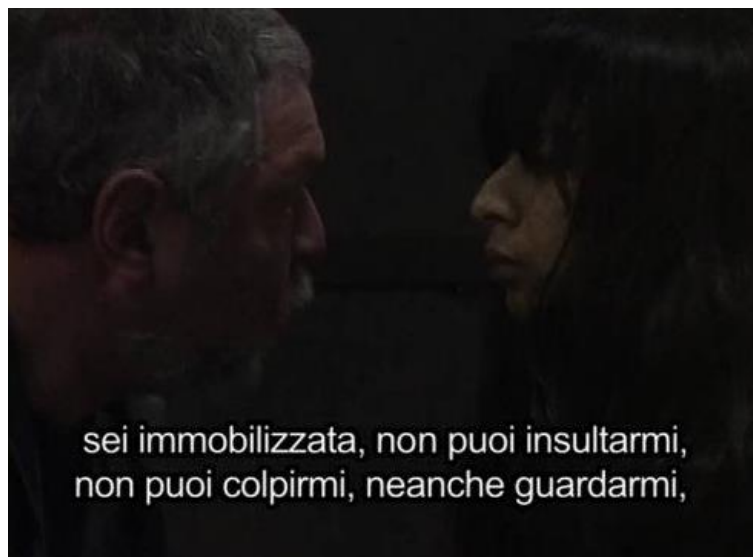


Figura 120. Foto 152. REGINA JOSÉ GALINDO. Juegos de Poder. 2009. Vídeo: TV USP

Extraviada en una difusa nebulosa de inconsciencia, la enajenada protagonista apenas acierta a esbozar torpes barboteos o a contestar con gestos mecánicos a los mandatos denigrantes y a las sentencias avasalladoras que limitan y determinan su capacidad de acción. Poniendo el énfasis en el vacío personal y la parálisis psicológica de la víctima, la artista expulsa de esta realización todo atisbo de resistencia. Por el contrario, opta por reflejar, a modo de desdibujado espejo, el abismo de sumisión al que puede conducir el asumir la pérdida de la autonomía. Esa compleja espiral de dependencia que, simbólicamente, la obra bosqueja encuentra fundamentación en las asimétricas relaciones que se establecen en nuestras sociedades donde quienes detentan el poder, cada vez más concentrado, se imponen maniatando la voluntad de quienes siguen acríticamente sus dictados.

Para Cláudia Fazzolari, la falta de libertad y el aislamiento que traslada la propuesta se declinan esencialmente en clave de género, a través de una construcción metafórica que “(...) *partiendo de un flujo de conciencia crítica*

sobre el estado de sumisión cotidiana busca revelar la crueldad que cerca el día a día de millares de mujeres en la sociedad contemporánea" (2014:200). Y no cabe duda de que descubrimos en ella los riesgos de esa contraposición desigual que el esquema patriarcal establece entre hombres y mujeres y que perpetúa la tradicional desvalorización de lo femenino y su subordinación a lo masculino. En esa clave, el entramado de poder en que nos sumerge la autora atraviesa transversalmente escalas sociales y espacios geográficos, varando en sus intrincadas redes la vida de quienes quedan atrapadas en ellas.

Ese ancestral almacén coercitivo establece las líneas de relación personal sobre la lógica perversa del sometimiento y el silencio, y, pese a su alta prevalencia, persiste en gran medida por el hermetismo connivente que el entorno acostumbra a tejer a su alrededor. Sólidamente cimentados sobre una estricta dialéctica de dominio y sumisión, los círculos de violencia, edificados sobre la disparidad de género, se fraguan con los medios de control más sutiles, aquellos capaces de sojuzgar no solo el cuerpo, sino también la conciencia. Pese a su hiperbólica acentuación, la artista reproduce fielmente en su recreación simbólica la dicotómica distribución de atributos identitarios signados por los estereotipos de género, que recortan la figura masculina como fuerte y dominante y la femenina como sumisa y obediente.

La condensación expresiva de la escena incrementa indudablemente la fuerza de impacto de las imágenes sin que de ello pueda inferirse, sin embargo, una desviación sustancial de su correlato real, no menos aristado e invalidante. Como confirma progresivamente la literatura especializada, la violencia de género constituye en primera instancia una violación del derecho a la identidad. En esa medida, al reforzar y reproducir la subordinación de las mujeres, distorsiona su desarrollo personal y provoca parálisis psicológica, inhibición, bloqueo y miedo, cercenando la potencialidad de transformación y cambio inherente a los seres humanos. Sobre este invisibilizado y refractario "reino del miedo", oculto tras el falso cancel de la privacidad, entrelaza Regina José los hilos de su proposición.

Pero en el entramado de estos filamentos se enhebran diversos materiales, permitiendo que la obra adquiriera un poder aglutinador que la propia autora describe en la presentación del proyecto:

Argumentación Conceptual:

El dominio del uno sobre el otro. Represión absoluta.

Pérdida de voluntad individual como metáfora de la

pérdida de voluntad de las sociedades. Son los otros quienes

nos manejan. Juego absurdo de poder que rige

las relaciones de la humanidad en el mundo. Unos

pocos dan las órdenes, el resto las cumple

(Fazzolari, 2018: 338).

Aunque con otra formulación y soporte, volvemos a reconocer en esta pieza la línea de flexión que, en numerosas obras de la artista, se aproxima a la violencia desde los parámetros de la inmovilización y el encierro. En esta producción, un enclaustramiento emocional y cognitivo más que físico, pero no por ello de menor consistencia.

Los sistemas de control que anulan y opacan la libertad, tan presentes en las construcciones anteriormente revisadas, se muestran en este montaje desde una nueva perspectiva. La privación de libertad, el encierro o el aislamiento, que arrebatan al ser humano la libre disposición de su cuerpo mediante mecanismos represivos materialmente tangibles, experimentan en esta *performance* una radical torsión figurativa. Una contrastada técnica de control mental, socialmente instituida, sustituye en el juego metafórico ideado por Galindo a cadenas, cepos y grilletes, replegando en un mismo bucle a la víctima y a su victimario.

Con este recurso retórico, Regina José recrea, en un hábil juego de espejos, la sumisión cotidiana de quienes vivimos inmersos en relaciones de poder y violencia y aceptamos, enajenadamente, su imperio, sin cuestionar ni su origen ni sus consecuencias. Nos habla también de las libertades condicionadas y de la ceguera social provocada por la constante manipulación en la gestión del poder. Comprometida con la lúcida necesidad

de plantear una crítica frontal a las situaciones de opresión, la artista guatemalteca cuestiona los monopolios en la conformación de la realidad y abre un interrogante sobre sus posibilidades de disolución y sobre el lugar que ocupamos en ellos.

VI CONCLUSIONES

Es bastante frecuente el hablar de auténtica explosión creativa cuando se hace un balance de la aportación de América Latina a las artes visuales durante los últimos treinta años. Se ha llegado incluso a comparar su influyente presencia en el escenario internacional con la que, durante la década de los sesenta y setenta del siglo XX, obtuvo toda una brillante generación de escritores que, con distinta procedencia y una compartida vocación innovadora, ubicaron al continente en el centro de la literatura mundial. En aquella ocasión, la alta calidad de los textos producidos se conjugaba con un abierto impulso editorial que facilitó la difusión de obras y autores hasta entonces no suficientemente conocidos fuera de sus fronteras.

Boom latinoamericano fue el término utilizado para aludir a aquel fenómeno expansivo y, pese a las indudables diferencias, algunos de los elementos de aquel proceso de irradiación vuelven a detectarse en la extraordinaria proyección que la producción artística latinoamericana experimenta a partir de los últimos años del siglo XX. No cabe duda de que la búsqueda de nuevos caladeros creativos para un mercado como el del arte, cada vez más poderoso y voraz, es una de las razones que explican la progresiva incorporación de obras de las periferias a los circuitos internacionales. Pero no es menos cierto que, situados en ese entorno geográfico, es imposible explicar su imparable expansión como una simple derivada, producto de factores exógenos.

Cuando circunscribimos en sus precisos parámetros la relevante renovación creativa que vive el arte de la América Hispana en el cambio de siglo resulta innegable que su alcance responde a un impulso interno, que eclosiona inicialmente dentro de sus límites regionales para desbordarlos después con generosidad. Indudablemente esta afirmación no tiene un sentido totalizador y hay que precisar que al referirnos al arte latinoamericano asumimos una convención tan cargada de historia como de polémica. América Latina es un continente demasiado extenso y plural como para

pretender homogeneidad en la multiplicidad de sus diversificadas sociedades. Pese a todo, la adjetivación, revisada y rescatada desde nuevas perspectivas, continúa demostrándose útil y fecunda.

El debate en torno a este tema acompaña, en la década de los noventa del siglo XX, la creciente visibilidad que la producción plástica continental concita en las grandes capitales del arte. Desde el campo teórico, se cuestiona el lugar marginal que tradicionalmente se le había sido asignado al mismo tiempo que el avance de la globalización favorece la circulación de artistas y obras que contravienen los cánones establecidos y cuestionan las políticas de representación dominantes. Dos posiciones aglutinan la discusión abierta entre críticos y curadores, que oscila entre quienes rechazan la adjetivación, por considerarla una remora del pasado, y quienes defienden su pertinencia, por estimar que la expresión “arte latinoamericano” aún es capaz de condensar rasgos y problemáticas singulares.

En esta última línea discursiva, que convierte una noción geográfica, política o cultural como América Latina en una categoría artística, se sitúan nombres como Nelly Richard, Luis Camnitzer o Gerardo Mosquera. Son los herederos de una corriente reflexiva que se remonta a Marta Traba y que renuncia al esencialismo de los tradicionales modelos exotistas. Desde este posicionamiento, en lo referente a la creación artística, “(...) *el término ‘América Latina’ no designa una sustancia previa a la historia, sino que marca un espacio, pragmáticamente construido en función de determinadas estrategias políticas y simbólicas*” (Escobar, 2012).

Sobre este soporte explicativo, la actividad creativa de la región se acomoda a las transformaciones que el nuevo milenio trae para el mundo del arte con su reordenamiento de posiciones a nivel mundial. Y en ese marco multidimensional de experiencias cambiantes, el arte latinoamericano, como diría Gerardo Mosquera (2010), *deja de serlo*. El paradigma antropofágico, argumentado poéticamente por Oswald de Andrade a principios de siglo XX, es sustituido, en opinión de este crítico cubano, por una nueva noción, el “*desde aquí*”, que devuelve al lugar de producción su autonomía constructiva.

“El contexto deja así de ser un locus “cerrado”, relacionado con un concepto reductor de lo local, para proyectarse como un espacio desde donde se construye naturalmente la cultura internacional” (Mosquera, 2010:167).

Este nuevo paradigma no presupone el logro de la emancipación ni, por supuesto, la disolución del poder ejercido desde los centros hegemónicos. Resulta obvio que la tensión centro-periferia sigue operando, aunque no pueda ser entendida a partir de emplazamientos geográficos fijos, sino de asimetrías que dividen desordenadamente el mundo. Como explica Boaventura de Sousa Santos (2009), *existe un Norte global en el Sur* de la misma forma que el *Sur existe en el Norte*. El ordenamiento global se hace, en muchos sentidos, más flexible, pero se conserva incólume y su complejización en absoluto conlleva su desaparición. De ahí, que el interés despertado por la producción latinoamericana haya tenido sus límites y que, en ocasiones, haya estado lastrado por la simplificación y la parcialidad de lo mostrado.

De entrada, el *latino boom* de los noventa, como lo denominó Gómez-Peña, abre una ventana de oportunidad a aquellas prácticas que mejor se acomodaban a los mandatos del mercado, pero deja fuera otras, las obras de mujeres artistas, las que utilizaban lenguajes más experimentales y en general las más politizadas. Esto no impide, sin embargo, que se filtren estrategias creativas empeñadas en desestabilizar la mirada totalizadora que tendía a homogenizar el arte procedente del área. En paralelo, se desarrolla una potente corriente crítica, como la que venimos comentando, ocupada en demostrar la diversidad y riqueza de los lenguajes de la región desde sus propias inflexiones diferenciales y su aptitud para enfrentar las problemáticas de la contemporaneidad.

Desde esa óptica, el valor de las obras producidas radica, por tanto, no en la pertenencia a un área específica, de la que darían cuenta, sino en la singularidad de la poética que las informa y en su capacidad para trascender su contexto originario. En este complejo bastidor, las/los artistas en lugar de representar su medio de procedencia, construyen sus realizaciones *desde*

ellos, donde contextualizar es, consecuentemente, una exigencia imprescindible. Conformar sus propuestas sobre temas próximos, pero globales, y hacer uso para ello de un lenguaje capaz de generar códigos de significación legibles en distintos entornos es lo que hace Regina José Galindo. Una artista que forja su obra “desde” lo local, pero que conecta con los espacios donde se construye la cultura internacional.

Su aportación no cuaja, sin embargo, de forma aislada, sino incardinada en una joven generación que, sin la existencia de una tradición previa de contrastada relevancia, irrumpe con personalidad propia en Centroamérica al filo del nuevo siglo. Dos factores confluyen en el perfil que adopta la consolidación de esta emergente pléyade, por un lado, el carácter anticonvencional de sus proposiciones y, por otro, la mayoritaria presencia de mujeres entre sus filas. El arte público, la instalación, la fotografía, el vídeoarte o la *performance* se convierten en sus medios de expresión más habituales. Con estas herramientas, intervienen en los espacios colectivos de forma crítica, en un momento en el que se agotan definitivamente los últimos gobiernos dictatoriales ligados al sistema de bloques de la *Guerra Fría*.

A todo ello, habría que añadir la articulación de un importante tejido teórico y crítico en la zona. Este entramado se convierte en el agente dinamizador que asume la tarea de alentar y dar soporte argumental a la pujante emergencia creativa. Y es que, como apunta Paulo Herkenhoff (2011), en alusión a la incansable labor promovida por la costarricense Virginia Pérez- Rattón, “(...) *en América Latina no es suficiente con hacer arte. Es necesario también crear las condiciones para que el arte se inscriba adecuadamente en la trama social y, simultáneamente, en la escena internacional*” (2011:2). Por otro lado, y al igual que ocurre en el campo de la producción artística, esta labor de lectura e interpretación tiene también en esta región un género predominantemente femenino.

Basta con revisar, a partir de los últimos años de la década de los noventa del siglo XX, la nutrida presencia de curadoras, gestoras o directoras institucionales en lugares influyentes de la escena cultural para corroborarlo.

Algunos de los proyectos más activos desarrollados al filo del nuevo milenio vienen avalados por mujeres. Es el caso de Adrienne Samos, creadora de la revista *Talingo*, en El Salvador, de Mónica Kupfer e Irene Escoffery, promotoras de la *Bienal de Panamá*, o Janine Janowski, fundadora de la *Galería Laberinto*, también en la República salvadoreña. En esta relación, sobresale la figura de la artista y curadora Virginia Pérez-Ratton, cofundadora de la prestigiosa *Fundación TEOR/ética* y, previamente, directora del MADC de Costa Rica.

En Guatemala, es imprescindible señalar a Rosina Cazali, impulsora de *La Curandería*, un proyecto curatorial independiente que acompaña el brote creativo surgido con la oleada de libertad que inunda el país tras los *Acuerdos de Paz*. Desde entonces, esta incansable teórica figura en diferentes puestos y proyectos de profundo eco y gran repercusión, dentro y fuera de su país. A este sucinto listado, se podrían agregar otros nombres que dejan patente el sólido soporte sobre el que se afianzan las prácticas alternativas mesoamericanas. Sobre él, se asientan la significación política y la capacidad de influencia que logran alcanzar en sus sociedades en ese periodo de tránsito al nuevo milenio.

Con anterioridad a esa frontera cronológica, la mayor parte de las iniciativas, con una declarada vocación de ruptura y transformación social, respondían a propuestas, individuales o colectivas, marcadas por el aislamiento. No es posible detectar en ellas la articulación de fórmulas de creación realmente específicas. Es a partir de los últimos años del siglo XX cuando el accionismo y la *videoperformance* comienzan a consolidar su presencia y se configuran como un lenguaje autónomo, consistente y firmemente arraigado. Los temas de género multiplican entonces su presencia, con gran diversidad de contenidos y enfoques, y Guatemala inicia un despegue que le lleva a desarrollar un perfil sensiblemente diferencial y altamente crítico.

La propia Cazali subraya en una entrevista el papel determinante que el pensamiento contrahegemónico desempeña en el proceso de regeneración

nacional iniciado con el siglo, como ella señala: “(...) *En Guatemala, el feminismo, y principalmente los estudios de género, afectaron de manera decisiva las percepciones, y, por consiguiente, la escritura y la manera de pensar el contexto de los noventa (...)*” (López, M. A., 2018). Sobre ese impulso renovador, arraiga la producción que inunda los espacios independientes y las plataformas experimentales que se multiplican durante el periodo. La quiebra de reglas y convenciones que favorecen los nuevos ámbitos de exhibición permiten a las mujeres artistas proyectar en su práctica las contradicciones vitales ligadas a su condición de género.

Anclando su interpretación del mundo en experiencias propias, las creadoras guatemaltecas moldean sus discursos a partir de la cotidianeidad y, asumiendo una posición de cuestionamiento, convierten sus acciones en una impugnación directa de las normas que perpetuaban su subordinación. Sus lenguajes anticonvencionales hacen de la corporalidad y la desnudez, por su valor simbólico y la fuerte controversia que generan, un instrumento expresivo fundamental. El cuerpo se torna así, como apunta Cazali en la entrevista anteriormente citada, en un lugar privilegiado para la acción política, “*El movimiento de la performance y el cuerpo como signo, como lugar de experimentación, en su dimensión metafórica y simbólica, se instaló en esos años como una micropolítica*” (López, M.A., 2018).

Sin apenas tradición previa, la *performance* se hace preponderante en el escenario nacional. Pasa a ser, asimismo, un elemento de reafirmación política y participa en pie de igualdad, con aquellas manifestaciones que, desde otros ámbitos, pugnaban por recuperar la libertad hurtada durante casi medio siglo. Quizá por las notables carencias de las infraestructuras culturales del país, con una dotación de galerías y espacios de exhibición claramente exigua, o, quizá, como efecto de un periodo de censura y prohibiciones excesivamente prolongado, lo cierto es que el impulso que vive el accionismo en Guatemala no tiene parangón con el resto de los países del entorno. Su trazado queda, además, definido por dos características propias: su composición mayoritariamente femenina y la doble condición de poetas y *performers* de sus protagonistas.

Entre los numerosos nombres que se ahilan en este primer despegue, el de Regina José Galindo despunta desde el primer momento y acrecienta su presencia y prestigio con el paso del tiempo. Su producción, firmemente comprometida con su medio, pone en juego los dos elementos que circunscriben de forma determinante la vida de las mujeres: el cuerpo y la palabra. En sus poemas, glosados en clave de género, la palabra que categoriza y estigmatiza los cuerpos femeninos se transforma en un dispositivo de reafirmación identitaria. Igualmente, en sus *performances*, el cuerpo generizado que ella encarna, y que el imaginario simbólico perfila como un territorio regulado, explotable y violabe, pasa a ser el espacio desde el que enfrentar la violencia que garantiza su sojuzgamiento.

Su relevancia se anuncia en su primera realización, *Lo voy a gritar al viento*, una obra en la que se cuelga del arco del *Edificio de Correos*, en el centro de la capital, y que fue portada de “Prensa Libre”, el periódico con mayor tirada nacional. Esta *performance* marcó un antes y un después en la práctica y la reflexión artística guatemalteca. Como queda patente en esta obra inaugural, el deseo de la autora era utilizar los mecanismos del arte desde la acción y no desde la representación. A partir de ahí, sin desligarse de lo verbal, la apuesta por la corporalidad se torna para ella irrenunciable y su recorrido queda marcado por un accionismo radical, pero también por un constante impulso indagatorio que no ha cesado de modular sus bases expresivas.

Como la propia Galindo afirma en distintas ocasiones, en sus propuestas no hay evolución, sino una constante exploración. Y es innegable que, más allá del lenguaje empleado –objetual, performativo o videográfico-, del escenario al que se trasladan sus ejecuciones– callejero, galerístico o vivencial- o de los mecanismos con que se articulan, toda su producción pivota alrededor de un único componente que nuclea los interrogantes planteados por sus elaboraciones. La violencia es el eje vertebrador de todas y cada una de ellas. La violencia de género como sustrato esencial, pero también la violencia(s) derivada(s) del ejercicio del poder en todo tipo de registros, simbólico, estructural, económico o geopolítico.

Con esta focalización y dado que el cuerpo de las mujeres es el espacio donde tradicionalmente se dirime el poder, no es extraño que la propia corporalidad haya sido su medio básico de comunicación. Las relaciones de poder y la violencia que las sustenta son declinadas, insistentemente, en sus proposiciones con una centralidad y una dureza enunciativa inusual en la tradición latinoamericana y solo comparable a la de las *performances* europeas más radicales de los años sesenta del siglo XX. El poso formal de esta tradición foránea resulta bastante claro en sus primeras obras y ello pese a la evidente raigambre local de sus construcciones. La constatación de este influjo, sin embargo, no presupone considerar su aportación subsidiaria de los centros occidentales.

Como señala Gerardo Mosquera (2010), el fenómeno de la apropiación nunca es pasivo. Hay siempre una transformación o una resignificación de lo recibido, aunque esa absorción generadora sea producto de una relación conflictual y no, como se ha sugerido en algunas ocasiones, de una idealizada hibridación. Los cambios que el fin del milenio incorpora al esquema global de dependencias hacen imposible, además, entender la disyunción geográfica en términos de espacios estancos con realidades incomunicadas. En esa medida, es más ajustado hablar de un trasvase formal que la artista readapta creativamente y que, en estrecha relación con la tradición creativa de su propio medio, da paso a una poética profundamente personal y de gran coherencia reflexiva.

En esta clave, hay que considerar la noción de *cuerpo social* que afianza el armazón discursivo sobre el que la artista fundamenta sus producciones. Sobre este sustrato, Regina José desplaza su individualidad para asentar en el centro de la acción performativa el territorio compartido de lo comunitario. El concepto, de profundo arraigo en un país racialmente significado como Guatemala, permite a la *performer* convertir su corporalidad, fisonómicamente connotada, en un espacio de praxis política. En ella, cristalizan metafóricamente la violencia y las injusticias ajenas, en ocasiones con una crudeza avasalladora. La solidez de su trabajo proviene de ese equilibrio sustancial que consigue establecer entre la dimensión simbólica que

sus obras contienen y la sorprendente inmediatez que la literalidad de su retórica expresiva imprime en cada una de ellas.

Pocas propuestas creativas se acercan a la violencia con la fuerza expresiva y la intensidad monográfica de esta autora. Es el tamiz desde el que se aproxima a cualquier temática. Las relaciones entre los géneros, la memoria, la identidad, la tensión entre lo local y lo global, todos los territorios por los que transitan sus realizaciones se enfocan desde el componente violento que las atraviesa y que, al mismo tiempo, moldea el léxico con que se articula su lenguaje. Con la mediación de este afilado mecanismo comunicativo, lo real, en toda su aterradora incomensurabilidad, se filtra en sus producciones a través de una estética de lo atroz que trasciende su contexto para hablarnos *desde él* de la violencia que compacta el orden que habitamos.

La realidad que Galindo registra en sus ejecuciones es la de un mundo marcado por la *dueñidad*, siguiendo el término de Rita Segato (2010). En él, los cuerpos de las mujeres se convierten, como reitera esta antropóloga, en un territorio privilegiado donde inscribir la violencia expresiva con que tiende a manifestarse el poder en el capitalismo tardío. Esta es probablemente también la razón por la que la violencia de género tematiza de forma esencial sus montajes. En ellos, nos muestra la multiplicidad de rostros con que acostumbra a presentarse, dando cabida tanto a los engranajes más sutiles de normativización femenina - la violencia simbólica rastreada por Bourdieu - como a las fórmulas más descarnadas de imposición violenta.

En este último escalón, singularmente acerado en su país, nos acerca a uno de los abismos de dolor más persistentemente adherido a los pliegues de la historia. La violencia física contra las mujeres adquiere en su tierra natal, como en otros puntos de Latinoamérica, un sello característico que no es ajeno a las peculiares condiciones con que se recorta la región en el tablero geopolítico internacional. Las contradicciones de la modernidad se agudizan en esta zona, donde estas agresiones alcanzan algunas de sus coagulaciones más extremas. Para las mujeres, además, este tipo de

violencia específica se suma a otras violencias, propiciadas por la polarización social y la desestructuración comunitaria ligada a las políticas neoliberales que se generalizan a partir de los años ochenta del siglo XX.

Paralelamente, sus perfiles se complejizan y, en un medio intrínsecamente conflictivo como el centroamericano, las agresiones adquieren claves específicas y formas de legitimación diferenciada. Pero, en esta apreciación, hay que subrayar no solo la exacerbación registrada por el fenómeno, sino también la intensidad con la que se enfrenta la problemática desde el activismo, desde la producción teórica y, de forma significativa, desde la práctica artística, que reclama, igualmente, la necesidad de situar la cuestión en el centro del debate. Marcela Lagarde, Julia Monárrez o Rita Segato, entre otras, son los eslabones de una densa cadena reflexiva que mantiene una contestación política y teórica singularmente firme y efectiva.

El lenguaje creativo es en ese entramado un correlato esencial por su capacidad para construir territorios de agenciamiento social y político de alcance colectivo. Al arte visual, le corresponde, además, la construcción de referencias alternativas, la generación de nuevas grámaticas que permitan releer, desde otros marcos interpretativos, realidades violentas lastradas por su secular “naturalización”. Para conseguir este objetivo, Regina José recurre a la literalidad de lo inmediato que nos ofrece en toda su crudeza. Con esta estrategia, trata de establecer una línea de interrelación afectiva con el público. Busca, como apunta con insistencia, generar empatía. Parte de la realidad para desdoblarla, para desestabilizarla, para permitirnos enriquecer y complejizar nuestra mirada.

Cada una de las numerosas obras que Galindo dedica a esta erizada temática abre una brecha de reflexión en un ámbito tradicionalmente sellado por el silencio y opaco a las miradas. Contribuye con ello a crear nuevos imaginarios que, como diría Barthes (2006), son subversivos porque son *pensativos*. En este ejercicio, se suma al esfuerzo desplegado por el activismo militante que a la hora de enfrentar la violencia contra las mujeres convirtió la visibilidad de su existencia en una de sus proclamas fundamentales. Un

requerimiento que significa tanto hacer perceptible aquello que, por el entorno en que se produce, queda fuera del campo común de lo visible, como hacer posible que lo que sí que se “ve”, pero se ignora, por incapacidad crítica o por desidia social, pueda ser realmente “visto”.

El otro gran ámbito que, junto a la violencia de género y ligado a ella, focaliza la atención de la autora es el que va unido a la compleja trama de la memoria, un tema inesquivable en un país como el suyo, astillado por un prolongado conflicto que la paz no fue capaz de suturar. La incursión creativa que la artista realiza en este territorio no está desligada de la relevancia que, a finales del siglo XX, experimentan los estudios sobre el tema, especialmente aquellos que abordan un pasado con episodios de violencia traumática. Pero, evidentemente, la densidad y el protagonismo que esta cuestión adquiere en la producción de la *performer* guatemalteca responde esencialmente a razones locales. Rara vez la inmersión en la memoria puede hacerse sin comprometer la subjetividad y sin incorporar la propia experiencia.

En Guatemala, a diferencia de otros estados del cono sur de América Latina, la temática tarda en cuajar y encuentra grandes dificultades para legitimarse, pese a la profunda gravedad de lo que había que reparar. El dictador Lucas García fue tan implacable o más que cualquiera de sus homólogos argentinos o chilenos en la represión urbana y Ríos Montt no tiene en Latinoamérica una figura equiparable en el terrorismo de Estado. Tímidamente, las asociaciones civiles son las primeras en avanzar en este espinoso terreno en el que el GAM, ya en 1984, inicia un camino con innumerables ramales que, a pesar de los avances conseguidos, tiene, todavía, demasiadas tareas pendientes.

La actividad creativa también se incorpora a la compleja labor de redibujar la biografía política del país, rescatando del olvido lo que había sido expulsado a los márgenes de la Historia. La organización de la muestra “Horror Vacui”, en el año 2008, con curaduría de Rosina Cazali y una nutrida presencia de artistas nacionales marca un hito esencial en ese recorrido. Regina Galindo participa en ella, pero mucho antes de esa fecha sus obras ya

se habían acercado abiertamente a la cuestión. Luchar contra la amnesia y posicionarse contra la ignominia del silencio sobre lo sucedido se convierten, muy pronto, en los principales motores que alimentan su aportación. Y ello, en un eje de temporalidad en el que la sincronía y la diacronía se reajustan y solapan de forma reiterada.

En este trazado, la artista asume la totalidad del legado poblacional de su tierra de origen, condensando en su anatomía racializada la herencia recibida. En su país, como suele ocurrir cuando se edifica el futuro sobre un pasado violento, son las narrativas hegemónicas las que determinan lo que entra a formar parte del relato y lo que ha de ser suprimido. Un deslindamiento que, en el mundo guatemalteco, donde la realidad del genocidio maya aún es refutada por poderosos sectores sociales, se convierte en un aspecto de trascendencia esencial. De ahí, que recordar la violencia vivida, como hace Galindo en una parte importante de sus obras, constituya un acto político, un compromiso constructivo con el pasado y un juicio moral sobre su significado.

En este territorio, envuelto, como el de las agresiones de género, por el manto del silencio y la impunidad, la violencia resulta inextricablemente unida a la Historia en una crónica que, como en el resto de América Latina, está plagada de borraduras. Las discontinuidades de su trenzado se hallan colmadas de retornos e inercias que se superponen e interpenetran, pero que acaban por engarzarse en una linealidad donde el presente se anuda con el tiempo pretérito a través del indestructible filamento de la colonialidad. De esa fuente, beben las proposiciones de la autora que reafirman, demandando justicia y reparación, esa condición obstinada que, como decía Elizabeth Jelin (2002), distingue irremediabilmente a la memoria.

No le corresponde al arte hacer Historia, reconstruyendo los hechos de forma objetiva, sino darle un sentido a lo vivido, haciendo visible y restituyendo lo que se ha desterrado al olvido. Desde esa posición, las obras de Galindo afrontan una revisión del pasado colonial en su relación con el presente desde un concepto del tiempo abierto y múltiple, con posibilidad de

ser completado y redefinido. En ese proceso, la artista convierte sus proposiciones en artefactos críticos en donde las violencias del pasado son rescatadas para arrojar luz sobre las violencias del presente. Sobre este horizonte, emerge la cuestión del racismo que, con secular persistencia, articula el expolio y la explotación de cuerpos y territorios y explica las políticas represivas que siguen sufriendo las poblaciones originarias.

Sobre esa línea de exploración, Galindo se hace eco de las hipótesis de Marta Casaús (2010) que sostiene la existencia de un racismo de Estado en los países neoconiales que, como Guatemala, aplican prácticas de segregación deudoras del colonialismo virreinal. De esta fuente, liba la brutalidad genocida del periodo bélico, pero también la crueldad feminicida de la postguerra, que prolonga sobre las víctimas actuales las atrocidades perpetradas sobre las mujeres indígenas. Constatamos en aquellas razias, que la autora rememora en sus obras, las señas de identidad de las nuevas guerras que, como señala Rita Segato (2016), despliegan una sexualización extensiva de la violencia. Recuperar la memoria, en Guatemala, es, por tanto, no solo un imperativo ético, sino una cuestión de supervivencia.

La inmediatez con que la artista replica lo que de atroz encuentra en el mundo no responde, evidentemente, a un simple efecto especular. Sus obras no son una ventana de exhibición ni tratan de representar los fenómenos violentos que acosan lo cotidiano en un catálogo de horrores, sino que buscan desvelar la crueldad, explícita o soterrada, que domina su país de origen, pero también los nuestros. Y para ello, recurre a una estrategia que asume la agresividad en la expresión cuando la obra lo requiere. Frente a la barbarie, Regina José reivindica el derecho a conocer, a *imaginar* incluso, como reclamaba Didi-Huberman (2004), lo *inimaginable*. En esa tarea, su discurso evidencia una extraordinaria capacidad para atravesar barreras culturales y fronterizas porque, probablemente, “(...) *nos confronta con aquello que definitivamente nos pasa*” (Castro Flórez, 2011:18).

La obra de Regina José Galindo evidencia la emergencia de nuevos sujetos en la escena creativa internacional que con sus intervenciones

construyen lo global desde posiciones de diferencia. Irrenunciablemente guatemalteca, esta artista visual gesta y conforma sus obras, independientemente de la geografía en que acaban materializándose. Crea desde el “Sur”, entendiendo este término, en el sentido en que lo utiliza Sousa Santos (2009), como un eje referencial de pertenencia, de *des-centramiento*. Desde ese lugar, proyecta su mirada y elabora metáforas sobre el sufrimiento humano causado por la colonialidad, el capitalismo y el patriarcado. Con la oblicuidad que confiere esta perspectiva: “*Su trabajo es arte, protesta política y una forma de duelo público (...)*”, como afirma Judith Butler, “*La suya es una lucha contra el olvido y la complicidad*”³⁶⁰

³⁶⁰ BUTTLER, Judith, “Forces and Fluids”, en *Principe Claus Awards*, La Haya, Institute of Social Studies, 2011, p. 46.

VII BIBLIOGRAFÍA

ACEVEDO, Anabella, "Arte y Reflexión en la obra de Regina José Galindo", *LaCuerda*, año 8, nº 80, Guatemala, julio 2005, p. 14-16.

---,---. "Imágenes de la mujer en el arte guatemalteco", *Galería Guatemala*, Año 2013, vol. 15, nº 44, pp. 80-100.

ACEVEDO, Anabella y TOLEDO, Aida (eds.), *Para conjurar el sueño. Poetas guatemaltecas del siglo XX*, Ciudad de Guatemala, Papiro- Universidad Rafael Landívar, 1998.

---,---. *Tanta imagen tras la puerta. Poetas guatemaltecos del siglo XXI*, Ciudad de Guatemala, Universidad Rafael Landívar, 1999.

ACUÑA, Hugo, ORTIZ, Alexandra, PÉREZ-RATTON, Dominique (eds.), *Virginia Pérez-Ratton. Travesía por un estrecho dudoso*, San José de Costa Rica, TEOR/ética, 2012.

ADORNO, Theodor W., *Teoría Estética*, Madrid, Taurus, 1971.

AEDO, Tania y MORALES, Sergio, "Acta del Jurado", *Bienal Iberoamericana de videocreación y arte digital INQUIETA IMAGEN V*, San José de Costa Rica, Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MACD), 23 de noviembre de 2007.
En <http://www.madc.cr/programas/exposiciones/exposiciones-antiores/580-bienal-iberoamericana-de-videocreacion-y-arte-digital-inquieta-imagen-v.html>, consultado en junio de 2015.

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO (AECID), *REGINA JOSÉ GALINDO marabunta*, Santo

Domingo (República Dominicana), 25 de febrero de 2011. En <http://ccesd.org/spip.php?article189>, consultado en febrero de 2014.

AGUILAR, Yolanda y FULCHIRON, Amandine, "El carácter sexual de la cultura de violencia contra las mujeres", en GARAVITO FERNÁNDEZ, Marco Antonio *et al.*, *Las violencias en Guatemala, algunas perspectivas*, Ciudad de Guatemala, FLACSO/ UNESCO, 2005, pp. 149-247.

ALARIO TRIGUEROS, M^a Teresa, *Arte y feminismo*, Madrid, Nerea/Arte hoy, 2008.

ALBA, Tania, CIURANS, Enric y POLO, Magda (eds.), *L'accionisme: en el límits de l'art contemporani*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2013.

ALCÁZAR, Josefina, "Performance y mujeres en Latinoamérica", en CONARGO BERNAL, Óscar (coord.), *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica*, Cuenca, Universidad Castilla- la Mancha, 2010, pp. 173-189.

---,---. *Performance: un arte del yo. Autobiografía, cuerpo e identidad*, México, Siglo XXI, 2014.

ALCÁZAR, Josefina y FUENTES, Fernando (eds.), *Performance y Arte de Acción en América Latina*. México, Ediciones sin Nombre, 2005.

ALIAGA, Vicente, *Arte y cuestiones de género*, San Sebastián, Nerea, 2004.

---,---. *Bajo vientre. Representaciones de la sexualidad en la cultura y el arte contemporáneo*. Valencia, Dirección General de Museos y Bellas Artes, 1997.

---,---. *Orden Fálico. Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas del siglo XX*, Madrid, Akal, 2007.

ALONSO, Idurre *et al.*, *Subasta de Arte Latinoamericano. JUANNIO 2011*, Guatemala, 1 de marzo de 2011, Guatemala, BAM, 2011. Puede encontrarse en <https://issuu.com/juannio/docs/juannio-2011-2>, consultado en enero 2013.

ALONSO, Idurre, “Entrevista a Regina José Galindo”, *Latin Art*, 1 septiembre de 2012. Puede leerse completa en <http://www.latinart.com/spanish/transcript.cfm?id=115>, consultado en abril 2014.

ÁLVAREZ DEL CASTILLO, Xavier (coord.), *Informe. Situación de los derechos humanos en Guatemala en 2011 y 2012*, Barcelona, EdPAC y Cátedra UNESCO de Sostenibilitat Universitat Politècnica de Catalunya, 2013. Localizable en <https://www.slideshare.net/delDespojoCrnicas/informe-guatemala>

ÁLVÁREZ, Ernesto, “Contaminados. (Ex)Tensiones de lo audiovisual”, en MADC, San José de Costa Rica, 18-30 abril 2002. En <https://madc.cr/es/expo/contaminados-ex-tensiones-de-lo-audiovisual>, consultado en marzo de 2015.

AMNISTÍA INTERNACIONAL (ESPAÑA), *Voltios sin control*, septiembre de 2007, En https://www.es.amnesty.org/fileadmin/noticias/taser05_01.pdf, consultado en marzo de 2001

AMNISTÍA INTERNACIONAL (GUATEMALA), *Ni protección ni justicia: Homicidios de mujeres* (Actualización), índice AI: AMR 34/019/2006, 18 de julio de 2006. Puede encontrarse en <http://web.amnesty.org/library/index/esIAMR340172005?open&of=esl-gtm>, consultado en junio de 2014.

AMNISTÍA INTERNACIONAL, *Ejecuciones extrajudiciales, 'desapariciones'. Los vuelos secretos de la CIA*, 10 de julio de 2006.

<http://www.amnistiacatalunya.org/edu/2/extraj/des-vanguardia.html>,

consultado en diciembre del 2015.

---,---. *Fuera del radar: Vuelos secretos a la tortura y la "desaparición"*, 2006. En

<http://cdn.20m.es/adj/2006/04/05/112.pdf>, consultado en octubre de 2015.

AMORÓS, Celia, *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Barcelona, Antropos, 1985.

---,---. "Violencia contra las mujeres y pactos patriarcales", en MAQUIEIRA, Virginia y

SÁNCHEZ, Cristina (comps.), *Violencia y sociedad patriarcal*, Madrid, Pablo

Iglesias, 1990, pp. 1-15.

---,---. *La gran diferencia y sus pequeñas consecuencias... para la lucha de las mujeres*, Madrid, Cátedra, 2005.

---,---. *Diez palabras clave sobre mujer*, Estella, Verbo Divino, 2006.

ANZALDÚA, Gloria, *Borderlands. La Frontera. The new mestiza*, Madrid, Capitán Swing, 2016.

APEL, Dora, *War culture and the contest of images*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2012.

ARCHIVO HISTÓRICO DE LA POLICIA NACIONAL (AHPN), Informe, *Del Silencio a la Memoria. Revelaciones del Archivo Histórico de la Policía Nacional*, Colección Informes Vol. I, Ciudad de Guatemala, AHPPN, 2011.

ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 1978.

ARTE ACCIÓN, "Justicia para Itzel. 14.05.'12", 14 de mayo de 2012. En <https://arteaccionchiapasmexico.wordpress.com/2012/05/14/justicia-para-itzel/>, consultado en febrero de 2014.

ATENCIO, Graciela (ed.), *Feminicidio*, Madrid, Los Libros de la Catarata, 2015.

ARTIUM, Regina José Galindo. *Piel de Gallina en Artium*, [archivo de vídeo] 27 de enero de 2012. Puede encontrarse en <https://vimeo.com/97915901>, consultado en mayo de 2013.

AUGÉ, Marc, *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*, Barcelona, Gedisa, 1995.

ÁVILA, Jeniffer y PÉREZ, Iolany, "De víctimas a victimarias: Mujeres en maras y pandillas de Honduras" [archivo de audio], *Radio Progreso*, mayo 2014. En <http://radioprogreso.net/index.php/comunicaciones/reportaje/item/510-de-v%C3%ADctimas-a-victimarias-mujeres-en-maras-y-pandillas-de-honduras>, consultado el 6 de julio de 2015.

ÁVILA, Myron Alberto (comp.), *Mujer, cuerpo y palabra: Tres décadas de re-creación del sujeto de la poeta guatemalteca (Muestra poética 1973-2003)*, Madrid, Torremozas, 2004.

AZALEA ROBLES, "Colombia, la mayor fosa común de América Latina, muy lejos de los medios", *The Clinic*, 1 de agosto de 2010. En <http://www.theclinic.cl/2010/08/01/colombia-la-mayor-fosa-comun-de-america-latina-muy-lejos-de-los-medios/>, consultado en agosto 2013

AZNAR, Sagrario, *El arte de acción*, San Sebastián, Nerea, 2000.

AZNAR, Yayo e ÍÑIGO, María, "Hay tensión", en *Revista de Arte Versiones. Teorías y cultura visual contemporáneas*, nº1. Año 2007, págs. 25-52. En

https://abacus.universidadeuropea.com/bitstream/handle/11268/4507/Ver01_25-41.pdf?sequence=2

AZNAR, Yayo y MARTÍNEZ, Joaquín, *Últimas tendencias del arte*, Madrid, Centro de Estudios Ramón Areces, 2009.

AZNAR, Yayo y MARTÍNEZ, Pablo (eds.), *Lecturas para un espectador inquieto*, Madrid, CA2M, 2012.

AZURDÍA, Alison, "Censurada en Xela la obra 'Bandera Negra' de Regina José Galindo", *Prensa Comunitaria km 169*, septiembre 2017. Puede leerse en <https://www.prensacomunitaria.org/censurada-en-xela-la-obra-bandera-negra-de-regina-jose-galindo/>, consultado en febrero 2019.

BALL, Patrick, KOBRAK, Paul y SPIRER, Herbert, *Violencia institucional en Guatemala 1960-1996: una reflexión cuantitativa*, Washington D.C. (EEUU), American Association for the Advancement of Science, 1999, Parte II, cap. 1. Puede localizarse en <https://hrdaq.org/wp-content/uploads/2013/01/state-violence-guate-1999-espanol.pdf>, consultado en septiembre de 2014.

BARBOSA, Emilia, en "Regina José Galindo's Body Talk. Performing Feminicide and Violence against Women in 279 golpes", *Latin American Perspectives*, University of Kansas, 12 de junio de 2013. En https://www.academia.edu/4594429/Regina_Jos%C3%A9_Galindos_Body_Talk_Performing_Feminicide_and_Violence_against_Women_in_279_Golpes, consultado en mayo de 2016.

BARIÉ, Cletus, *Pueblos indígenas y derechos constitucionales en América Latina: un panorama*, La Paz (Bolivia), Instituto Indigenista Interamericano, 2003.

- BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 2006.
- BARTRA, Eli, *Mujer, ideología y arte. Ideología y política en Frida Kahlo y Diego Rivera*. Barcelona, La Sal, 1987.
- BASTOS, Santiago y CAMUS, Manuela, *Entre el mecapal y el cielo. Desarrollo del movimiento maya en Guatemala*, Ciudad de Guatemala, Cholsamaj-FLACSO, 2003.
- BASTOS, Santiago y CUMES, Aura (coord.), *Mayanización y vida cotidiana. La ideología multicultural en la sociedad guatemalteca*, Vol. III, Ciudad de Guatemala, FLACSO, CIRMA, Cholsamaj, 2007.
- BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad y Holocausto*. Madrid, Sequitor, 1997.
- ,---. *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*, Barcelona, Paidós, 2008.
- BEA GALLARDO, *La verdad. Regina Galindo* [archivo de vídeo], 21 de noviembre de 2013. Puede encontrarse completo en <http://www.youtube.com/watch?v=aNMjcPVgXZM>, consultado en enero 2014.
- BELTRÁN, M^a Elena y MAQUIEIRA, Virginia (eds.), *Feminismos. Debates teóricos contemporáneos*, Madrid, Alianza Editorial, 2008.
- BENJAMIN, Walter, *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos*, Biblioteca historia crítica, Vol. 2, Clásicos de historia crítica, México, Ed. Desde Abajo, 2010.
- BERGANZA, Gustavo (coord.), *Compendio de Historia de Guatemala*, ASIED-PNUD, 2004.
- BERGER, John, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000.

BIDASECA, Karina y VÁZQUEZ, Vanesa (comps.), *Feminismos y postcolonialidad*, Buenos Aires, Godot, 2011.

BIDASECA, Karina, *Perturbando el texto colonial: los estudios (pos)coloniales en América Latina*. Buenos Aires, Sb editorial, 2010.

---,---. "Mundos (pos) coloniales. Consideraciones sobre la raza, género/sexo, agencia/tiempo y ensayo sobre el Tercer Feminismo", en *Crítica y Emancipación. Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales*, Año VI, nº 11, Argentina, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), enero-julio 2014, pp. 63-78. Puede leerse en <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20140701050349/CyEN11>., consultado en enero 2017.

BIRULÉS, Fina, "¿La calma del pasado?", en GARCÍA CORTÉS, José Miguel (com.), *Lugares de la Memoria* (Exposición celebrada en Castelló, Espai d'Art Contemporani, del 19-IV- 2000 al 10-VI- 2000), Castelló, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2001.

BLANCO, Paloma (ed.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Universidad de Salamanca, 2001.

BLOCH, Marc, *Introducción a la historia*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

---,---. *Apología de la historia y oficio de historiador*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

BORNAY, Erika, *la cabellera femenina*, Madrid, Cátedra, 1994.

BOSCH, Esperanza y FERRER, Victoria, *La voz de las invisibles*, Madrid, Cátedra, 2002.

- BOU, Joan (coord.), *El color de las montañas, Guatemala*. Xàtiva, Educación sin fronteras. Escoles solidaries, 2009.
- BOURDIEU, Pierre, *Meditaciones pascalianas*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- ,---. *La dominación masculina*. Barcelona, Anagrama, 2000.
- ,---. *El sentido práctico*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.
- BRAIDOTTI, Rosi, "Un ciberfeminismo diferente", *Debats. Revista de cultura, poder i societat*, nº 76, Año 2002, pp. 110-117.
- BRETON, André, *Le Surrealisme et la Peinture*, Paris, Gallimard, 1965.
- ,---. *Manifiestos del surrealismo*, Barcelona, Labor, 1995.
- BROWNMILLER, Susan, *Contra nuestra voluntad*, Barcelona, Planeta, 1981.
- ,---. *Femininity*, New York, Ballantine, 1985
- BUCK- MORSS, Susan, *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, Buenos Aires, Interzona Editora, 2005.
- BUTLER, Judith, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona, Paidós, 2000.
- ,---. *Deshacer el género*, Barcelona, Paidós, 2006.
- ,---. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Paidós, 2006.
- ,---. *Cuerpos que importan, sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Buenos Aires, Paidós, 2007.
- ,---. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, Barcelona, Paidós, 2010.

---,---. *Violencia de estado, guerra, resistencia, por una nueva política de izquierda* (Entrevista con Daniel Gamper Sachse), serie dixit, Madrid-Barcelona, Katz ed. y Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 2011.

---,---. "Forces and Fluids", en *Principe Claus Awards*, La Haya, Institute of Social Studies, 2011.

CABEDO MALLOL, Vicente, "Análisis de las Constituciones Latinoamericanas. Regulación Constitucional del Derecho Indígena en Iberoamérica", en PEÑA JUMPA, Antonio (coord.), *Constituciones, Derecho y Justicia en los Pueblos Indígenas de América Latina*, Lima, Universidad Pontificia de Perú, 2002, pp. 23-167.

CABNAL, Lorena, "Tzk'at, Red de Sanadoras Ancestrales del Feminismo comunitario desde Iximulew Guatemala", *ecologíaPolítica. Cuadernos de debate internacional*, Año 2017, nº 54, pp. 98-103.

CALVO, Ernesto, "¿Videocreación en Centroamérica?: eppur se mueve", en BAIGORRI, Laura (ed.), *Vídeo en Latinoamérica. Una historia crítica*, Madrid, Brumaria y AECID, 2008, pp. 201-209.

CAMNITZER, Luis, *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Murcia, CENDEAC, 2008.

CAMUS, Manuela, 2008. *La sorpresita del Norte. Migración internacional y comunidad en Huehuetenango*. Guatemala, INCEDES; CEDFOG, 2008.

CANDELA, Iria, "¿Paz y prosperidad? Sobre la revisión crítica del monumento conmemorativo", en RAMÍREZ, Juan Antonio y Carrillo, Jesús (eds.), *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, Cátedra, Madrid, 2004, pp. 237-257.

- ,---. *Contraposiciones. Arte contemporáneo en Latinoamérica 1990-2010*. Madrid, Alianza Editorial, 2012.
- CARCEDO, Ana (coord.), *No olvidamos ni aceptamos: feminicidio en Centroamérica, 2000-2006*, San José de Costa Rica, Centro Feminista de Información y Acción (CEFEMINA), 2010.
- CARDENAL, Ernesto, *El Estrecho Dudoso*, Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1966.
- CARDOZA Y ARAGÓN, Luís, *Pequeña Sinfonía del Nuevo Mundo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- ,---. *Las líneas de su mano*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- CARRO, Susana, *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino*. Gijón, Trea, 2010.
- CASAS BULNES, Rocío, "Regina José Galindo: la belleza del compromiso" *Arte al Límite*, nº 45, noviembre de 2010. Pueden encontrarse en https://www.artelimito.com/featured_item_category/revista/, Consultado en enero 2016.
- CASAÚS ARZÚ, Marta, "La generación del 20 en Guatemala y sus imaginarios de nación (1920-1940)", en CASAÚS, Marta y GARCÍA, Teresa, *Las redes intelectuales centroamericanas: un siglo de imaginarios nacionales (1820-1920)*, Guatemala, F&G Editores, 2005, cap. V. pp. 253-267.
- ,---. *Guatemala: linaje y racismo*, Guatemala, F&G Editores, 2010.
- ,---. *Genocidio: ¿La máxima expresión del racismo en Guatemala?*, Guatemala, F&G Editores, Cuadernos del presente imperfecto nº 4, 2011.

---,---. Peritaje Sobre Racismo y Genocidio [documento de audio], *Prensa Comunitaria*, Guatemala, 14 de abril de 2013. Puede escucharse completo en <http://comunitariapress.blogspot.com.es/2013/04/peritaje-sobre-racismo-y-genocidio.html>, consultado en noviembre de 2014.

CASTELLS, Manuel, *La era de la información*, vol. 3, Madrid, Alianza Editorial, 1997-1998.

CASTILHOS, Zuleica y CASTRO, Nuria F., "Mulheres na mineração: restituito quae sera tanem", en CASTILHOS, Zuleica Carmen (coord.), *Gênero e trabalho infantil na pequena mineração (BRASIL- PERÚ- ARGENTINA- BOLIVIA)*, Río de Janeiro, CETEM/CNPQ, 2006. En https://www.academia.edu/1916876/Mulheres_na_minera%C3%A7%C3%A3o_Restituito_quae_sera_tanem?auto=download, consultado en mayo de 2015.

CASTILLO, Alejandro: "Guatemala ocupa el quinto lugar de desnutrición a nivel mundial", *La Hora*, Guatemala, 20 noviembre de 2014, en <http://lahora.gt/unicef-guatemala-ocupa-el-quinto-lugar-de-desnutricion-nivel-mundial/>, consultado en marzo de 2015.

CASTRO FLÓREZ, Fernando, "Las encarnaciones atroces de Regina José Galindo", en VV.AA. *REGINA JOSÉ GALINDO*, Milán, SilvanaEditoriale, 2011.

CASTRO GÓMEZ, Santiago, "Ciencias sociales, violencia epistémica y el problema de la 'invención del otro'", en Edgardo LANDER (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Buenos Aires, CLACSO, 1993, pp. 88- 98.

CAZALI, Rosina, "Mujeres al desnudo. Sin pelos en la lengua", *LaCuerda*, año II, nº 14, julio de 1999, pp. 15-16.

- ,---. (coord.), *Pasos a desnivel. Mapa urbano de la cultura contemporánea en Guatemala*, Ciudad de Guatemala, La Curandería, 2003.
- ,---. “Buscando el reflejo del espejo. Dilemas de representación”, en CLARK POWER, Kevin, *Pensamiento crítico en el nuevo arte latinoamericano*, Las Palmas de Gran Canaria, Fundación César Manrique, 2006, pp. 131-148.
- ,---. “Regina José Galindo. El cuerpo políticamente incorrecto”, *Página de Literatura guatemalteca*, 23 de junio de 2006. Puede encontrarse en <http://www.literaturaguatemalteca.org/rjgalindo11.htm>. Consultado en noviembre de 2015.
- ,---. (com.), *Los Desaparecidos/Horror vacui*, (Exposición celebrada en Antigua Guatemala, del 24-V-2008 al 20-VII-2008), Antigua Guatemala, AECID, 2008. El catálogo puede encontrarse en https://issuu.com/ximenachapero/docs/los_desaparecidos/129, consultado en junio de 2015
- ,--- (com.), *Migraciones: Mirando al Sur*, (Exposición celebrada en Antigua Guatemala, del 5–XII-2008 al 8-I-2009.), Proyecto de la Red de Centros Culturales de AECID, 2009.
- ,---. “Realidad desnuda: sobre el trabajo de Regina José Galindo”, *ArtNexus*, diciembre-febrero 2009, vol. 8, nº 75, pp. 80-85.
- ,---. “La movilidad como promesa de libertad” en *Móvil. Regina José Galindo*, D.F., UNAM-MUAC, 2010, pp. 21-33.
- ,---. “Apuesta micropolítica”, *Plaza Pública*, 1 de abril de 2012. En <http://www.plazapublica.com.gt/content/apuesta-micropolitica>, consultado en mayo de 2012.

---,---. *Certezas vulnerables. Crónicas de los debates artísticos desde Guatemala*.
Escrituras Locales Vol III, San Jose (Costa Rica), TEOR/ética, 2017.

CENTRO DE ESTUDIOS DE GUATEMALA (CEG), Informe especial, "Inseguridad pública: el negocio de la violencia". Puede leerse en http://www.iidh.ed.cr/comunidades/seguridad/docs/seg_docpolicia/inseguridad%20publica-2006.pdf , consultado en mayo 2015.

CENTRO DE ESTUDIOS RISTRETTI ORIZZONTI, *Morire de carceri*, Puede encontrarse en www.ristretti.it/, consultado en agosto de 2014.

CENTRO DE FORMACIÓN DE LA COOPERACIÓN ESPAÑOLA (CFCE) La Antigua Guatemala, *Documento institucional "Los Desaparecidos/Horror Vacui"*, [archivo de vídeo], 10 de junio de 2015, Puede encontrarse en <https://www.youtube.com/watch?v=sPw9XETALpU>, consultado en diciembre de 2016.

CENTRO HEMISFÉRICO DE PERFORMANCE Y POLÍTICA, San Cristóbal de las Casas, Chiapas, México, 31 agosto 2012. En <http://centrohemisferico.wordpress.com/2012/08/31/regina-jose-galindo/>, consultado en julio de 2013.

CENTRO NACIONAL DE MEMORIA HISTÓRICA, *¡Basta Ya! Colombia: Memoria de Guerra y Dignidad*. Resumen, Bogota, 2013. En <https://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2013/bastaYa/resumen-ejecutivo-basta-ya.pdf>, consultado en febrero de 2014.

CIFUENTES, Juan y TOLEDO, Aida (eds.), *Rosa palpitante. Sexualidad y erotismo en la escritura de poetas guatemaltecas nacidas en el siglo XX*, Ciudad de Guatemala, Palo de Hormigo, 2005.

CIXOUS, Hélène, *La Risa de Medusa. Ensayos sobre la escritura*, Barcelona, Anthropos, 1995.

CLARE, Carolin, “Después de lo digital rematerializamos distancia y violencia en el trabajo de Regina José Galindo”, en VV.AA. REGINA JOSÉ GALINDO, Milán, SilvanaEditoriale, 2011, pp. 36-47.

CLAVERO, Bartolomé, *Derecho indígena y cultura constitucional en América*, Madrid, Siglo XXI, 1994.

COBO, Rosa, “La globalización de la violencia contra las mujeres”, *Revista Centroamericana Justicia Penal y sociedad*, nº 28 y 29, Ciudad de Guatemala, Instituto de Estudios Comparados y Ciencias Penales de Guatemala, 2008, pp. 13-41.

---,---. *La prostitución en el corazón del capitalismo*, Madrid, Catarata, 2017.

COMISIÓN INTERAMERICANA DERECHOS HUMANOS (CIDH), “CIDH expresa alarma por aumento de asesinatos y agresiones contra defensoras y defensores de derechos humanos en Guatemala”, 31 de octubre de 2018. En <http://www.oas.org/es/cidh/prensa/comunicados/2018/230.asp>., consultado en abril de 2019.

COMISIÓN PARA EL ESCLARECIMIENTO HISTÓRICO (C.E.H), Informe, *Guatemala, memoria del silencio*, Guatemala, UNOPS, 1999. En <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/guatemala-memoria-silencio/guatemala-memoria-del-silencio.pdf>, consultado en julio de 2013

COMITÉ DE UNIDAD CAMPESINA (CUC), *Historia de Guatemala. Desde un punto de vista crítico*, Guatemala, Ed. Rumkemik Na' Ojil, 2006.

CONCEPCIÓN 41(Fundación de Arte Contemporáneo), *Inmonumental. Regina José Galindo* [archivo de vídeo], La Antigua Guatemala, 1 febrero de 2013. Puede encontrarse en <https://www.youtube.com/watch?v=-ExumvVJ4NQ>., consultado en mayo de 2013.

CONSORCIO DE ACTORAS DE CAMBIO, *Rompiendo el silencio. Justicia para las mujeres víctimas de violencia sexual durante el conflicto armado de Guatemala*, Ciudad de Guatemala, F&G editores, 2006.

CONVENCIÓN INTERAMERICANA PARA PREVENIR, SANCIONAR Y ERRADICAR LA VIOLENCIA CONTRA LA MUJER “Convención de Belém do Pará”. Puede localizarse en <http://www.oas.org/juridico/spanish/firmas/a-61.html>., consultado en abril de 2015.

CURIEL, Ochy, “Descolonizando el feminismo: una perspectiva desde América Latina y el Caribe”, *Primer Coloquio Latinoamericano sobre Praxis y Pensamiento Feminista*, Buenos Aires, Grupo Latinoamericano de Estudios de Acción y Formación Feminista (GLEFAS) e Instituto de Género Universidad de Buenos Aires, junio de 2009. Puede encontrarse en http://www.feministas.org/IMG/pdf/Ochy_Curiel.pdf , consultado en mayo de 2015.

CHACÓN, Vinicio, “Los gritos de la psicomagia”, *Semanario Universidad*, Costa Rica, 21 de julio de 2005. Puede encontrarse en <http://semanariouniversidad.ucr.cr/cultura/los-gritos-de-la-psicomagia/>, consultado en noviembre 2014.

CHÁVEZ, Rosa, *Piedra Abajó*. Ciudad de Guatemala, Editorial Cultura, 2009.

---,---. *Quitapenas*, Ciudad de Guatemala, Catafixia, 2010.

- ,---. *Riu uk' ri ab' aj. El corazón de la piedra*, Caracas, Monte Ávila editora latinoamericana, 2010.
- CHEVALIER, J, y GHEERBRAANT, A., *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1988.
- DÁVILA VILLA, Úrsula, "Anatomía de la colaboración", en CULLEN, Deborah (com.), *III Trienal Poli/Gráfica de San Juan: América Latina y el Caribe. EL PANAL/THE HIVE.*, San Juan de Puerto Rico, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2012, pp. 226-278. Puede encontrarse en <https://www.yumpu.com/es/document/read/14520063/el-panal-the-hive-jason-mena>, consultado en mayo de 2014.
- DAWSON, Sally, "Los movimientos de mujeres: feminismos, censura y performance", en DEEPWELL, Katy (ed.), *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 198-210.
- DE ANDRADE, Oswal, *Obra Escogida*, Caracas, Biblioteca de Ayacucho, 1979.
- DE DIEGO, Estrella, *Contra el mapa*, Madrid, Siruela, 2008.
- DE GRACIA, Silvio, "Regina José Galindo en Córdoba, Argentina" *ESCÁNER CULTURAL, Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias*, Santiago de Chile, 11-13 de noviembre de 2008. Puede encontrarse en <http://revista.escaner.cl/node/1063>, consultado en enero 2013.
- ,---. "En torno a la performance iberoamericana: escena periférica, globalización y nuevas utopías", en CONARGO, Óscar (coord.), *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica iberoamericana*, Cuenca, Universidad Castilla-La Mancha, 2010, pp. 189-201.

- DE LA CADENA, Marisol (ed.), *Formaciones de indianidad. Articulaciones raciales, mestizaje y nación en América Latina*, Bogotá, Envión, 2007.
- DE LA TORRE, Blanca (com.) et al., *Oilo ipurdia-piel de gallina-geese flesh. Regina José Galindo*, (exposición celebrada en Vitoria, del 27-I- 2012 al 1-V-2012), Vitoria, ARTIUM, CAAM, TEA, 2013.
- DE LANDA, Diego, *Relación de las cosas de Yucatán*, Ciudad de México, Porrúa, 1986.
- DE LEONARDIS, Manuela “L’intervista/ Regina Galindo lo sono voi”, *Exibart*, Livorno, 24 de abril de 2012. Puede localizarse en <https://www.exibart.com/personaggi/intervista-regina-jose-galindo-io-sono-voi/>, consultado en julio de 2014.
- DE MIGUEL, Ana, “El movimiento feminista y la construcción de marcos de interpretación. El caso de la violencia contra las mujeres”, *Revista Internacional de Sociología*, Tercera Época, vol. 61, nº 35, mayo-agosto 2003 pp. 127-150.
- ,---. “La violencia contra las mujeres. Tres momentos en la construcción del marco feminista de interpretación”, *Isegoría*, enero-junio, 2008, nº 38, pp. 129-137.
- DE TOLENTINO, Marianne, “Fuera de lugar, arte contemporáneo joven en San Cristóbal”, *HOY digital*, 30 de abril de 2005. En <http://hoy.com.do/fuera-de-lugar-arte-contemporaneo-joven-en-san-cristobal/>, consultado en febrero de 2015.
- DEBROISE, Olivier, “Frida Kahlo, en la vida herida”, en VÁZQUEZ DE PARGA, Ana (coord.), *Frida Kahlo (1907-1954)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985.

- ,---. "Sadja o vivir en Coyoacán", en *Frida Kahlo. Diario. Autorretrato íntimo*, México, La vaca independiente, 1995, pp. 21-25.
- DEL ALCÁZAR, Joan (ed.), *Historia actual de América Latina, 1959-2009*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2011.
- DEUTSCHE, Rosalyn, "Agorafobia", en BLANCO, Paloma, CARRILLO, Jesús, CLARAMONTE, Jordi y EXPÓSITO, Marcelo (eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001, pp. 257-322.
- DÍAZ BRINGAS, Tamara, "Arte en Centroamérica: la mirada crítica", *Atlántica Internacional. Revista de Arte y pensamiento*, nº 31, Las Palmas de Gran Canaria, 2002, pp. 49-60.
- ,---. *Crítica Próxima. Critical Proximity*, San José de Costa Rica, TEOR/ética, 2016.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004.
- DIÉGUEZ, Ileana, *Cuerpos sin duelo. Iconografía y teatralidades del dolor*. Córdoba, Argentina, DocumentA/Escénicas, 2013.
- DÍEZ, Gontzal, "Regina José Galindo. Artista guatemalteca presente en el pabellón de Murcia", en VV.AA., *REGINA JOSÉ GALINDO*, Milán, Silvana Editoriale, 2006. pp. 59-61.
- DOMÍNGUEZ TREJO, Benjamín, *MENTIRAS VERDADERAS. Reseñas sobre abusos con el polígrafo*, México, Comisión Nacional de los Derechos Humanos, 2004.

DOUGLAS, Mary, *Pureza y peligro. Un análisis de los procesos de contaminación y tabú*, Madrid, Siglo XXI, 1991.

DOYLE, Kate (ed.), *Los documentos, vol. 2. El ejército de Guatemala: lo que revelan los archivos de los Estados Unidos*, Washington, The National Security Archive, 2000.

DUSSEL, Enrique, *El encubrimiento del otro. El origen del mito de la modernidad*. Quito, Ediciones Abya-Yala, 1994.

ECHEVERRIA, Maurice, "Control y transgresión", *Rara*, nº 7, 2012. Puede encontrarse en <https://issuu.com/estudioa2/docs/rara07>, consultada en febrero de 2013.

ECKER, Gisela (ed.), *Estética feminista*, Barcelona, Icaria, 1986.

ELÍAS, José, "El derechista Berger es elegido presidente de Guatemala con el 54% de los votos", *El País*, 30 de diciembre de 2003. Puede encontrarse en http://elpais.com/diario/2003/12/30/internacional/1072738813_850215.html, consultado el 20 de diciembre de 2013.

---,---. "El constitucional de Guatemala anula la condena al exdictador Ríos Montt", *El País*, 21 de mayo de 2013. Puede encontrarse en http://internacional.elpais.com/internacional/2013/05/21/actualidad/1369165087_281861.html, consultado en mayo de 2013.

EPE, Matthias y KEPFER, José Rodolfo, *El enemigo interno en Guatemala: contrainsurgencia y su herencia en la configuración de nuevos conflictos*, Ciudad de Guatemala, CAFCA, 2014.

ESCOBAR NORIEGA, Lorena, "La ampliación de los sistemas de seguridad privada en Guatemala", *Revista Asociación de Investigación y Estudios Sociales*

(ASIES), 2011, nº 2. Puede encontrarse en https://www.kas.de/c/document_library/get_file?uuid=6890554b-d383-8056-da6e-1712611794f0&groupId=275611, consultado en junio de 2015.

ESCOBAR, Ticio, "Arte Latinoamericano: el debe y el haber de lo global", en CLARK POWER, Kevin, *Pensamiento crítico en el nuevo arte latinoamericano*, Las Palmas de Gran Canaria, Fundación César Manrique, 2006, pp. 179-198.

---,---. en "Ticio Escobar: Arte latinoamericano inmediato", *WKTK*, 10 de octubre de 2012. En <http://archivo.wokitoki.org/wk/1196/ticio-escobar-arte-latinoamericano-inmediato>, consultado en septiembre de 2013

ESTRADA BÚCARO, Rossana y ESTRADA ROMERO, Miguel (comp.), *Voces de posguerra. Antología poética de Guatemala*, Ciudad de Guatemala, FUNDARTE, 2001.

EUROPA PRESS, "La Fiscalía cifra en más de 25.000 el número de desapariciones forzosas en Colombia", *Notimérica*, Bogota, 22 de octubre de 2009. En <https://www.notimerica.com/politica/noticia-colombia-fiscalia-cifra-mas-25000-casos-confirmados-desapariciones-forzosas-colombia-20091022173413.html>, consultado en marzo de 2013.

---,---. "Vivir en Guatemala se vuelve muy difícil", *Notimérica*, Guatemala, 14 de noviembre de 2011, en <http://www.notimerica.com/politica/noticia-guatemala-vivir-guatemala-vuelve-muy-dificil-claudia-samayoa-defensora-ddhh-pais-20111114152255.html>, consultado en marzo de 2014.

EUSKAL IRRATI TELEBISTA (EITB), Forum, *Entrevista con Blanca de la Torre (Comisaria de la exposición "Piel de gallina", Artium)*, [archivo de vídeo], Vitoria, marzo de 2012. Puede localizarse en,

https://www.youtube.com/watch?v=mTd_0UUvqxl, consultado en mayo de 2013.

FALLA, Ricardo, "Genocidio en Guatemala", en *Tribunal Permanente de los Pueblos. Sesión Guatemala, 177-237. Madrid, 27-31 de enero 1983*, Madrid, IEPALA, 1983, pp. 177-233.

---,---. *Masacres en la selva. Ixcán, Guatemala (1975-1982)*, Ciudad de Guatemala, Universidad de San Carlos de Guatemala, 1992.

FANON, Frantz, *Los condenados de la tierra*, Tafalla, Txalaparta, 1999.

FARIÑAS, M^a Jesús, "Cuerpos dañados, enfermos, rebeldes. Artistas latinoamericanas", *Daimon. Revista internacional de Filosofía*, 2016, pp. 257-267.

FAUCOULANCHE, Christelle, "Entrevista a Regina José Galindo", *Vozal*. En <http://revistavozal.com/vozal/index.php/entrevista-a-regina-jose-galindo>, consultado en septiembre de 2014.

FAZZOLARI, Claudia, "O registro de realidades alteradas e a performance en Regina José Galindo", *Croma*, vol. 2, nº 4, julho-dezembro 2014, pp. 195-201.

---,---. "Regina Galindo entre as vozes dos povos indígenas de América Latina", *Rebento*, ano 8, nº 9, dezembro 2018, pp. 332-335.

FEMENÍAS, M^a Luisa, "El feminismo postcolonial y sus límites", en AMORÓS, Celia y DE MIGUEL, Ana, *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización*, Madrid, Minerva, 2005.

---,---. "Feminismo y multiculturalismo: voces y cuerpo 'marcados' en la era de la globalización", *Revista Europea de Derechos Fundamentales*, nº 19, 1º Semestre, 2012, pp. 75-93.

FERENZ JACOBS, T, "La calle está jarcor. Regina José Galindo", en *Lamonomagazine*, Edicions La Nit, 2 de junio de 2011. En http://www.jacobservis.com/wp-content/uploads/2010/07/interview_regina.pdf, consultado el 8 de octubre de 2013.

FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora, *Nuevas formas de mirar el arte actual*, Madrid, Edilupa, 2004.

FERREIRA, Graciela, *Hombres violentos y mujeres maltratadas: aportes para la investigación y tratamiento de un problema social*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1995.

FILIPOVIC, Elena (eds.), *The Biennial Reader*, Bergen (Noruega), Bergen Kunsthall, 2010.

FISAS, Vicenç, *El proceso de paz en Colombia*, Barcelona, Quaderns de Construcció de Pau nº 17, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 2010.

FISCHER-LICHTE, Erica, *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada, 2011.

FLUXNEWS, *Tierra, Regina Jose Galindo* [Archivo de vídeo], Paris, La Maréchalerie, 12 de julio de 2013. Youtube. En http://www.youtube.com/watch?v=mlteAI2P_98, consultada en noviembre de 2013.

FONSECA, Elizabeth, *Centroamérica: su historia*, San José de Costa Rica, UCR, 2013.

FOSTER, Hal, "Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo", en BLANCO, Paloma (comp.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Universidad de Salamanca, 2001.

---,---. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.

- FOUCAULT, Michel, *Historia de la locura en la época clásica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976.
- ,---. *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972/1977*, New York, Pantheon Books, 1980.
- ,---. *Saber y Verdad*. Madrid, La Piqueta, 1985.
- ,---. *Vigilar y castigar*. Buenos Aires, Ed. Siglo XXI, 2003.
- FUENTES GUAZU, Luisa, *Lenguajes contemporáneos desde Centro América*, Madrid, Turner, 2013.
- FULGIRON, Amandine (coord.), *Tejidos que lleva el alma. Memoria de mujeres mayas sobrevivientes de la violencia sexual durante el conflicto armado*, Ciudad de Guatemala, ECAP-UNAMG, 2011.
- FUSCO, Coco (ed.), *Corpus Delecti: Performance Art of the Americas*, London and New York, Routledge, 2000.
- GALCERÁN, Montserrat, *La bárbara Europa. Una mirada desde el postcolonialismo y la descolonialidad*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2016.
- GALEANO, Eduardo, *Las venas abiertas de América Latina*, Madrid, Siglo XXI, 2003.
- ,---. *El libro de los abrazos*, Barcelona, S.XXI, 2003.
- ,---. *Los hijos de los días*, Madrid, Sglo XXI, 2012.
- GALINDO, Regina José, *Cría cuervos*, 1998. Relato breve recogido en www.literaturaguatemalteca.org/rjgalindo1.htm, consultado en mayo de 2013.
- ,---. *Personal e Intrasmisible*, Ciudad de Guatemala, Colloquia, 2000.

- ,---. web de la artista. Disponible en <https://www.reginajosegalindo.com/en/home-en/>, consultada entre 2008 y 2019.
- ,---. *HAY QUE CONOCER A FONDO ESTE LUGAR DE METAMORFOSIS*, blog de la artista, 22 de febrero de 2006, en <http://www.reginajose.blogspot.com/>, consultado julio de 2012.
- ,---. “En sus manos”, en VV.AA., *Trentacuentos*, Palma de Mallorca, Casabierta, col. de narrativa Palma de Violeta, nº 1, 2008, pp. 87-89.
- ,---. *Telarañas*, Antigua Guatemala, Ediciones Del Pensativo, 2015.
- ,---. “No soy paz, soy guerra”, *Plaza Pública*, Ciudad de Guatemala, 26 de enero de 2016. Puede encontrarse en <https://www.plazapublica.com.gt/content/no-soy-paz-soy-guerra>, consultado en marzo de 2017.
- ,---. *Rage/Rabia*, Nyons (Francia), Editions des Lisières, 2020.
- ,---. *La nación más mala del mundo*, Santiago de Chile, Libros del Cardo, 2021.
- GARAY, Ane y GAGO, Andrea “Las mujeres están luchando en Guatemala: se organizan y piden justicia”, *PUEBLOS, Revista de Información y Debate*, nº 57, 26 de julio de 2013. En <http://www.revistapueblos.org/blog/2013/07/26/luz-mendez-investigadora-y-activista-guatemalteca-las-mujeres-estan-luchando-en-guatemala-se-organizan-y-piden-justicia/>, consultado en octubre 2016.
- GARCÍA CORTÉS, José Miguel (com.), *Lugares de la memoria* (exposición celebrada en Castelló, Espai d’art Contemporani de Castelló, del 20-IV-2001 al 10-VI-2001), Castelló, Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana, 2001.
- ,---. *La ciudad cautiva. Control y vigilancia en el espacio urbano*, Madrid, Akal, 2010.

GARCÍA, Ángeles, “Doris Salcedo recuerda a las víctimas al recibir el premio Velázquez”, *El País*, 14 de junio de 2010. Puede localizarse en https://elpais.com/cultura/2010/06/14/actualidad/1276466406_850215.html, consultado en julio de 2012.

GARCÍA, Wendy, “Regina José Galindo. No soy yo, es mi cuerpo” *Magacín Siglo 21*, 7 de agosto de 2011, pp. 7-19.

GARCÍA LORCA, Federico, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1966.

GARCÍA MARTÍNEZ DE MURGUÍA, Prudencio, *El genocidio de Guatemala a la luz de la sociología militar*, Madrid, Sepha, 2005.

GARZÓN, M^a Teresa, “Representación, identidad política y ciberfeminismo en Perrahabl@”, *Revista Nómadas*, nº 23, Bogota, Universidad Central de Colombia, 2005. Puede encontrarse en <http://esferapublica.org/nfblog/si-te-dicen-perra-tienen-razon/>, consultado en junio de 2015.

GIUMAN, Gianluca, “Reporte anual. 2017- ONU. Mujeres Guatemala”, Ciudad de Guatemala, *Serviprensa*, 2018, localizable en <http://lac.unwomen.org/es/digiteca/publicaciones/2018/8/reporte-anual-onu-mujeres-guatemala-2017>, consultado en mayo de 2019

GMH, *¡BASTA YA! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*, Bogotá, Imprenta Nacional, 2013. Puede encontrarse en, <https://www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/informeGeneral/>, consultado en septiembre de 2015.

GOFFMAN, Erving, *Frame analysis: los marcos de la experiencia*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas/ Siglo XXI, 2006.

GOLDBERG, Roselee, *La Performance, du futurisme à nos jours*. París, Thames & Hudson Sarl, 2001.

GOLDMAN, Francisco., "Regina José Galindo ", *BOMB MAGAZINE*, nº 94, 1 de enero de 2006. Puede localizarse en <http://bombsite.com/issues/94/articles/2780>, consultado en mayo de 2012.

GONZÁLEZ PALMA, Luis, "González Palma entrevista a Regina Galindo", *Demolición/ Construcción*, 18 febrero 2009. En <http://procesosdemolicionconstruccion.wordpress.com/2009/02/18/gonzalez-palma-entrevista-a-regina-galindo/>. Consultado en mayo de 2014.

GRIMBERG, Salomon, "André Breton y Frida Kahlo", *MALBA DIARIO*, 1 de febrero de 2018. En <http://www.malba.org.ar/andre-breton-y-frida-kahlo/?v=diario>, consultado en noviembre de 2018.

GRUPO VÉRTEBRA, *Manifiesto Vértebra*, Guatemala, marzo 1970. Departamento de Educación, UFM (Universidad Francisco Marroquín). Disponible en <http://educacion.ufm.edu/manifiesto-vertebra/>, consultado en febrero de 2015.

GUASCH, Anna Maria, *El arte del siglo XX en sus exposiciones*. 1945.1995, Barcelona, Ed. Serbal, 1997.

---,---. *El arte en la era de lo global*, 1989-2015, Madrid, Alianza Editorial, 2016.

GUTIÉRREZ, Alejandra, "Regina José Galindo o el espejo violento", *Este país*, 1 de junio de 2007. Puede encontrarse en <http://www.este-pais.com/?q=node/87>, consultado en febrero de 2012.

GUZMÁN, Saruyi, "El discurso de un cuerpo sin fronteras", en DE LA TORRE, Blanca (com.) *et al.*, *Oilo ipurdia-piel de gallina-geese flesh. Regina José Galindo*,

- (exposición celebrada en Vitoria, del 27-I- 2012 al 1-V-2012), Vitoria, *Artium*, 2013.
- HALBWACHS, Maurice, *Les cadres sociaux de la memoire*. Paris, Albin Michel, 1994.
- ,---. *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2004.
- HALPERIN DONGUI, Tulio *et al.*, *Historia económica de América Latina desde la independencia a nuestros días*, Barcelona, Crítica, 2002.
- HAMILTON, Patrick, CARBALLAS, Mónica y MACHUCA, Guillermo, *Video otra vez. Once muestras de video arte contemporáneo*. Santiago de Chile, Metales Pesados, 2010.
- HARAWAY, Donna, *Ciencia, ciborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra/Universitat de València/Instituto de la Mujer, 1995.
- HERIN, Robert, "Violencia en las periferias urbanas francesas. Los disturbios del otoño de 2005", *Scripta Nova. Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, Universidad de Barcelona, Vol. XII, número 270 (96), 1 de agosto de 2008. En <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-270/sn-270-96.htm>, consultado en mayo de 2015.
- HERKENHOFF, Paulo, "Virginia Pérez Rattón y la reinención de Centroamérica", *Itsmo*, enero-junio 2011, nº 22.
- HERNÁNDEZ, Pablo, *Imagen-Palabra. Lugar, sujeción y mirada en las artes visuales centroamericanas*, Madrid, Vervuert Iberoamericana, 2012.
- HERNÁNDEZ VELASCO, Irene, "El Tribunal de Estrasburgo condena la masificación de las cárceles italianas" *El Mundo*, 8 de enero de 2013. En

<https://www.elmundo.es/elmundo/2013/01/08/internacional/1357660570.html>.,

consultado en agosto de 2015.

HERRERA, Hayden, "Autorretratos", en VÁZQUEZ DE PARGA, Ana (coord.), *Frida Kahlo (1907-1954)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985.

---,---. *Frida, una biografía de Frida Kahlo*, Barcelona, Planeta, 2004.

HERZBER, Julia, "Ana Mendieta: sus años de formación", *Art Nexus*, Año 2003 (enero-marzo), vol.1, nº 47, pp. 54-59.

HODOYAN, Karina, "Las fronteras del performance latino en California", en ALCÁZAR, Josefina y FUENTES, Fernando (eds.), *Performance y arte-acción en América Latina*, México, Citru Ex Teresa Ediciones sin nombre, 2005, pp. 55-77.

HURTADO HERAS, Saúl, "Los hijos del maíz se volvieron guerrilleros.... (Miguel Ángel Asturias en la visión de su hijo el comandante Gaspar Ilom). Entrevista con Rodrigo Asturias Amado", *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Madrid, Universidad Complutense, 2007. Puede leerse en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/asturias.html>, consultado en abril de 2014.

HUYSEN, Andreas, *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

---,---. *Modernismo después de la posmodernidad*, Barcelona, Gedisa, 2011.

IMPUNITY WATCH, *Reconociendo el pasado. Desafíos para combatir la Impunidad en Guatemala*, Guatemala (2008), noviembre de 2008. En http://www.impunitywatch.org/docs/BCR_Guatemala_Spanish.pdf, consultado

en julio 2015. Puede leerse el documentro completo en <http://www.corteidh.or.cr/tablas/28969.pdf>.

INSTITUTO HEMISFÉRICO DE PERFORMANCE Y POLÍTICA, Bogota (Colombia), 21 de agosto de 2009. En <https://hemisphericinstitute.org/es/enc09-performances/item/124-09-regina-jose-galindo.html>, consultado en abril de 2013.

IÑIGO, María, "Ana Mendieta", *Espacio, Tiempo y Forma*, Series I-VII, 2002, pp. 425-423.

IRIGARAY, Luce, *El cuerpo a cuerpo con la madre. El otro género de la naturaleza. Otro modo de sentir*. Barcelona, La Sal, 1985.

JACINTARIO, "Regina José Galindo: El cuerpo como lenguaje artístico", *Espacio Fílmica*, 7 de agosto de 2007. En <http://www.filmica.com/jacintaescudos/archivos/006099.html>. Consultado en julio de 2013.

JAMÍS, Rauda, *Frida Kahlo*. Barcelona, Circe, 1988.

JELIN, Elizabeth, "Memorias en conflicto", *Puentes*, año 1, nº 1, agosto 2000, pp. 6-12.

---,---. *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI, 2002.

JIMÉNEZ, Carlos, *La escena sin fin. El arte en la era de su big bang*. Murcia, Micromegas, 2013.

JIMÉNEZ, José y CASTRO FLÓREZ, Fernando, (Eds.), *Horizontes del arte latinoamericano*, Madrid, Tecnos, 1999.

JÓNASDÓTTIR, Anna, *El poder del amor ¿Le importa el sexo a la democracia?*, Madrid, Cátedra, 1993.

KAUFFMAN, Linda, *Malas y perversas. Fantasías en la cultura y el arte contemporáneos*, Madrid, Cátedra, 2000.

KETTENMANN, Andrea, *Frida Kahlo, 1907-1954: dolor y pasión*. Madrid, Taschen, 2003.

KETZEL, Jochen (Realización), ALEMANIA CON ACENTO [programa cultural de televisión], *Regina José Galindo, artista guatemalteca*, Deutsche Welle (DW), emitido febrero de 2014. Puede verse completo en http://www.dailymotion.com/video/x2bquoq_alemania-con-acento-regina-jose-galindo-artista-guatemalteca-alemania-con-acento_fun, consultado en diciembre de 2015.

KINOSIAN, Sarah y BOSWORTH, "Security for Sale. Challenges and Good Practices in Regulating Private Military and Security Companies in Latin America", *The Inter-American Dialogue*, Federal Department of Foreign Affairs of Switzerland, 2018. Puede localizarse en <https://www.thedialogue.org/wp-content/uploads/2018/03/Security-for-Sale-FINAL-ENGLISH.pdf>, consultado en enero 2020.

KRISTEVA, Julia, *Poderes del horror. Ensayo sobre la abyección*, Madrid, Siglo XXI, 1988.

KUSPIT, Donald, "Ana Mendieta, cuerpo autónomo", en *Ana Mendieta, (cat. exp.)* Santiago de Compostela-Barcelona, CGAC-Fundació Tàpies, 1996, pp. 35-63.

LA CASA ENCENDIDA, Madrid, *Regina Galindo (entrevista)* [archivo de vídeo], 18 de abril de 2017. Disponible en <https://vimeo.com/213652111>, consultado en mayo de 2017.

LA PAGLIA, Federica, (com.), *Cuestiones de estado. Regina José Galindo* (Exposiciones: *Cuestiones de estado: lavarse las manos*, celebrada en la Real Academia de España en Roma, del 13-XII-2019 al 23-II-, y *Cuestiones de estado: la historia la escriben quienes sobreviven*, celebrada en la Casa de América en Madrid, del 16-XII-2019 al 19-I-2020), Roma, AECID, 2020.

LAGARDE, Marcela, *Género y feminismo. Desarrollo Humano y democracia*. Madrid, Horas y Horas, 1996.

---,---. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. México, UNAM, 1997.

---,---. *Para mis socias de la vida. Claves feministas*, Madrid, Horas y Horas, 2005.

---,---. "Antropología, feminismo y política: violencia feminicida y derechos humanos de las mujeres", en BULLEN, Margaret y DÍEZ, Carmen (coord.), *Retos teóricos y nuevas prácticas*. XI Congreso de Antropología, 2008, pp. 209-239. Puede encontrarse en <http://www.ankulegi.org/wp-content/uploads/2012/03/0008Lagarde.pdf>, consultado en enero 2014.

LATIN AMERICAN-CANADIAN ART PROJECTS (LACAP), *Regina José Galindo. Artis/Writer. Guatemala*, [archivo de vídeo], 3 de mayo de 2014. puede encontrarse en <https://www.youtube.com/watch?v=9QVOWF86Y0o>, consultado en octubre de 2014.

LAURETIS, Teresa, *Diferencias: etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid, Horas y Horas, 2000.

LEBOVICI, Elisabeth, FACERIAS, Catherine y SOLIS, René, “Fleur du Mal”, *Libération*, 2 de enero de 2006. En http://next.liberation.fr/culture/2006/01/02/fleur-du-mal_25153, consultado en julio de 2015.

LEYVA, Gabriel, “Suyo/ajeno y ajeno/suyo. Arte contemporáneo de Guatemala”, *La Guirnalda Polar*, 6 de septiembre de 2001. En <http://lqpolar.com/page/read/183>, consultado en junio de 2014.

LICATA, Daniele, “Il corpo de Regina”, *The Living News*, Milán, 2014. En <https://thelivingnews.it/il-corpo-di-regina/>, consultado en enero 2015.

LIPPARD, Lucy, “Quite Contrary: Body, Natur, Ritual in Women’s Art”, en *Chrysalis*, nº 2, Los Ángeles (California), 1977, pp. 31-47.

---,---. *Overlay: Contemporary art and the art of prehistory*. New York, Pantheon Books, 1995.

---,---. “Mirando alrededor. Dónde estamos y dónde podríamos estar”, en BLANCO, Paloma, CARRILLO, Jesús, CLARAMONTE, Jordi y EXPÓSITO, Marcelo (eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2001, pp. 51-72.

LISPECTOR, Clarice, *Cuentos reunidos*, Madrid, Alfaguara, 2002.

LÓPEZ, Angelica, (sanadora maya), *Levantando el espíritu de las mujeres. Historias de vida de las mujeres mayas kichés*, en Observatorio de los Derechos de las Mujeres. Proyecto contra la violencia de género, Quetzaltenango, julio de 2012. En <http://www.fimi-iiwf.org/archivos/fb416d202509022fe5e7c41827ded4b9.pdf>, consultado en noviembre de 2012.

LÓPEZ, Miguel Ángel, “Conversación con Rosina Cazali”, *El Periódico*, 21 de enero de 2018. Puede leerse en <https://elperiodico.com.gt/elacordeon/2018/01/21/conversacion-con-rosina-cazali/>., consultado en marzo 2020.

LÓPEZ, J., BASTOS, S., CAMÚS, M. (eds.), *Guatemala: violencias desbordadas*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2009.

LORITE, Ana, “Una pandemia de violencia machista desgarró Latinoamérica”, *El País*, 18 de febrero de 2011. Puede encontrarse en http://sociedad.elpais.com/sociedad/2011/02/18/actualidad/1297983603_850215.html, consultado en mayo de 2015.

LOS BIZARROS Y LA CASA BIZARRA, <http://bizarroguate.blogspot.com/>, consultado en mayo de 2017.

LOSA, Juan, “La misoginia y la violencia permean el arte y la vida en Guatemala”, *PÚBLICO*, 17 de marzo de 2017. Puede encontrarse en <https://www.publico.es/culturas/misoginia-violencia-permean-arte-vida.html>, consultado en mayo de 2017.

LUCENA SALMORAL, Manuel (coord.) (1)., *Historia de Iberoamérica. Historia Moderna*, Tomo II, Madrid, Cátedra, 2008.

---,---. (2) *Historia de Iberoamérica. Historia contemporánea*, Tomo III, Madrid, Cátedra, 2008.

LUCIE-SMITH, Edward, *Arte Latinoamericano del siglo XX*. Barcelona, Destino, 1995.

LUNA BLANCO, Mónica y FRAGOSO LUGO, Perla, *Informe-diagnóstico. Femicidios en Chiapas: estudios de casos 2012-2013*, Tuxla Gutiérrez, Chiapas (México), Fiscalía General del Estado y Universidad de Ciencias y

Artes de Chiapas, 2018. Puede encontrarse en, <https://repositorio.cesmeca.mx/bitstream/handle/11595/947/L%20Feminicidios%20en%20Chiapas.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, consultado en noviembre de 2019.

MAC KINNON, Catherine, *Hacia una teoría feminista del Estado*, Madrid, Cátedra, 1989.

MADERUELO, Javier, *El espacio raptado*. Madrid, Mondadori, 1990.

MALDONADO, Mario (ed.), *Feminicidio en Guatemala: crímenes contra la humanidad Guatemala*, Guatemala, noviembre de 2005. Puede encontrarse en <https://www.corteidh.or.cr/tablas/25828.pdf>, consultado en mayo de 2017.

MANDEL KATZ, Claudia, "Estética del borde: Cuerpo Femenino, Memoria y Resistencia", *Revista Istmo* #20, nº 20, enero-julio 2010. En http://istmo.denison.edu/n20/articulos/20-mandel_claudia_form.pdf, consultado en septiembre de 2015.

---,---. *Mapa del cuerpo femenino*, San José de Costa Rica, Universidad de Costa Rica, 2010.

MANGANARO, Silvano, "Una Regina senza visto d'ingresso", *Il Giornale dell' Arte*, nº 340, Milán, marzo de 2014. Puede localizarse en <https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/2014/3/118738.html>, consultado en mayo de 2015.

MANJOO, Rashida, *Informe de la Relatora Especial sobre la violencia contra la mujer, sus causas y sus consecuencias*, Consejo de los Derechos Humanos, Asamblea General de las Naciones Unidas, 23 mayo 2012, cáp. III, pag. 18. Puede localizarse en

<http://www.acnur.org/t3/fileadmin/Documentos/BDL/2014/9687.pdf?view=1>,

consultado en mayo de 2015.

MARCHETTI, Massimo, "Attraversare le contingenze allargando le prospettive", *UnDo.Net*, Nápoles, 25 de junio, de 2010. En <http://www.undo.net/it/argomenti/1277483079&prev=search>, consultado en abril 2014.

MARECA, Alba, "No violarás. La intervención artística que se completa con las reacciones despertadas", *Lamarea.com*, Zaragoza, 7 de abril de 2019. En <https://www.lamarea.com/2019/04/07/no-violaras-la-instalacion-artistica-que-se-completa-con-las-reacciones-despertadas/>

MARROQUÍ, Javier y ARLANDIS, David, *Hay algo de revolucionario en todo esto*, Sala Parpalló, Catálogo de la muestra, Valencia, 2007.

MARTEL, Richard (coord.), *Arte de Acción*, Valencia, Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), 2004.

MARTÍN VODOPIVEC, Yasmín, "La práctica artística de Regina José Galindo. Anatomía de una metáfora emancipatoria", *Ítsmica*, julio-diciembre 2019, nº 24, pp. 95-112.

MARTÍNEZ-COLLADO, Ana, *Perspectivas feministas en el arte actual*, Murcia, CENDEAC, 2008.

MARTÍNEZ DE LEÓN, Luis (coord.), *Guatemala: entre el dolor y la esperanza*. Valencia, Centro de Estudios de Guatemala-Universidad de Valencia, 1995.

MARTÍNEZ DÍAZ, Noemí y LÓPEZ FERNÁNDEZ-CAO, Marian, *Pintando el mundo. Artistas latinoamericanas y españolas*, Madrid, Horas y Horas, 2000.

MAYAYO, Patricia, *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra, 2003.

- MÉNDEZ, Lucrecia, *El hilo del discurso*, Ciudad de Guatemala, Universidad Rafael Landívar, 2007.
- MÉNDEZ, Lucrecia y TOLEDO, Aida, *Mujeres que cuentan*, Ciudad de Guatemala, Universidad Rafael Landívar, 2000.
- MÉNDEZ, Luis, "Guatemala: la pervivencia del terror estatal", *Revista Herramientas*, nº 27, 22 de junio de 2009.
- MÉNDEZ, Luz (ed.), *Mujer, desnudez y palabras. Antología de desmitificadoras guatemaltecas*, Ciudad de Guatemala, Artemis Edinter, 2002.
- ,---. *La erradicación de la violencia contra las mujeres y el papel de la policía nacional civil*. Guatemala, F & G Editores y Fokus, 2013.
- MEREWETHER, Charles, "De la inscripción a la disolución: un ensayo sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta", en MOURE, Gloria (dir.), *Ana Mendieta*, Santiago de Compostela-Barcelona, Centro Galego de Arte Contemporáneo-Fundació Tàpies, 1996, pp. 83-131.
- MEYER, Mónica, "Maternidad voluntaria," *El Universal. Artes Visuales*, México, edición 1, abril de 2007. Puede encontrarse en <http://archivo.eluniversal.com.mx/columnas/64383.html>, consultado en octubre de 2012.
- MIES, María, *Patriarcado y acumulación a escala mundial*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2018.
- MIGNOLO, Walter, *Historias locales/ diseños globales. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, Madrid, Akal, 2003.
- MILLETT, Kate, *Política sexual*. Madrid, Cátedra, 1995.

MOLINA, Ángela “Las imágenes pueden hacer tambalear el silencio”, *EL PAÍS, Babelia*, 4 de febrero de 2012. Puede encontrarse en https://elpais.com/diario/2012/02/04/babelia/1328317975_850215.html, consultado en febrero de 2013.

MONÁRREZ, Julia, *Trama de una injusticia. Femicidio sexual sistémico en Ciudad Juárez*, Ciudad de México, COLEF y Porrúa, 2012.

MONFORTE, Mario, en HOOD, Edward Waters, “Un testigo del siglo XX: entrevista con Mario Monforte”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Madrid, Universidad Complutense, nº 21, 20 de julio de 2002, en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero21/montefor.html>, consultado en febrero 2012.

MONLEÓN, Mau (dir.), *In-out house. Circuits de gènere i violència en l'era tecnològica*, Valencia, Universitat Politècnica de València, 2012.

MONSANTO, Guillermo, “La Casa Mundo Bizarro”, *Prensa Libre, (Trespuntos...)*. Puede encontrarse en <http://bizarroguate.blogspot.com.es/>, consultado en febrero de 2015.

MONTERO, María “No hay mal que dure 100 años”, *La Nación*, Ciudad de Guatemala, 2 de junio de 2003. En <http://www.nacion.com/viva/2003/junio/02/cul1.html>, consultado en febrero 2015.

MONZÓN, Ana Silvia (comp.), *Antología del pensamiento crítico guatemalteco contemporáneo*, Buenos Aires, CLACSO, 2020.

MORA, Miguel, "Así mata la Camorra", *El País*, 29 de octubre del 2009. En http://internacional.elpais.com/internacional/2009/10/29/actualidad/1256770830_850215.html,

MORENO, Jaime, "La bandera del luto", *elPeriodico*, 15 de septiembre de 2017. En <https://elperiodico.com.gt/oculta/2017/09/15/la-bandera-del-luto/>, consultado en febrero de 2019.

MOSQUERA, Gerardo (coord.), *Adiós identidad. Arte y Cultura desde América Latina*, Mérida, Editor Regional de Extremadura, 2001.

---,---. *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*, Madrid, Exit, 2010.

MUJERES CREANDO *et al*, *Porque la memoria no es puro cuento*, La Paz, Mujeres Creando y Feminismo Autónomo Latinoamericano, 2002.

MULVEY, Laura: *Placer visual y cine narrativo*. Valencia, Fundación Instituto Shakespeare/Instituto de Cine y RTV, 1998.

MUÑOZ, Victor, "Apuntes sobre el arte acción en América Latina", en MARTEL, Richard, *Arte Acción*, Valencia, IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2004, vol. 2, pp. 40-66.

MUSEO DE ARTE Y DISEÑO CONTEMPORÁNEO (MADC), *Artistas, ARAGON, Andrea*, San José de Costa Rica. En <http://www.madc.cr/programas/artistas/artistas-de-guatemala/286-andrea-aragon.html>, consultado en febrero de 2014

NACIONES UNIDAS, Informe del *Comité contra la Tortura*, A/ 63/44, 5 a 23 de noviembre de 2007. Puede encontrarse en <http://docstore.ohchr.org/SelfServices/FilesHandler.ashx?enc=dtYoAzPhJ4N>

My4Lu1TOebBNb%2FIKh%2Bg4iFXurxHmwZb12wwb%2BJMh5%2FQmMtRgeWB28LTopwKRahK5I0zC0%2BV2IGaDSiQmMR1RFVoeEVxMIGo4%3D,

consultado en julio de 2016.

NEAD, Lynda, *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid, Tecnos, 1993.

NEIRA, Elizabeth, "El peso del dolor. Entrevista a Regina José Galindo", *Escáner Cultural. Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias*, 8 de mayo de 2008. Puede encontrarse en <http://revista.escaner.cl/node/917>, consultado en febrero de 2014.

NEUSTADT, Robert, *CADA día: La creación de un arte social*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2001.

NORA, Pierre, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1992.

OBSERVATORIO DE CONFLICTOS MINEROS DE AMÉRICA LATINA (OMCAL).

"Mujeres mayas Q'echi's, víctimas de violaciones, presentan demanda contra la compañía canadiense Hudbay Minerals", En <https://www.ocmal.org/mujeres-maya-qaeqchias-victimas-de-violaciones-presentan-demanda-contra-compania-minera-canadiense/>, 28 marzo de 2011, consultado en marzo de 2014.

OJEA, M^a Victoria, "En Latinoamérica se cuadruplican las posibilidades de morir violentamente", *El País*, 13 de noviembre de 2013. http://internacional.elpais.com/internacional/2013/11/13/actualidad/138437413_2_727035.html, consultado en junio de 2015.

OLIVARES, Lissette, "¿Arte !=Política?: In Defense of Performance Praxis", *Hemispheric Insitute E-misphérica. Insituto Hemisférico de Performance y*

Política, 2010. Puede encontrarse en <https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-81/8-1-dossier/iarte-politica-in-defense-of-performance-praxis.html>, consultado en marzo de 2015.

OLIVARES, Rosa (ed.), *Artistas latinoamericanos: 100*, Madrid, Exit, 2006.

OLTRELUNA, Galleria delle'done-Associazione di done in arte, Milán, 2007. En <http://oltreluna.women.it/artepolitica/artisteviolenza/galindo.htm>, consultado en diciembre de 2014.

OLMO, Santiago, "El Caribe una identidad de diferencias", *Art Nexus*, enero-marzo 1999, pp. 68-73.

---,---. "La Bienal como un laboratorio de ideas", en *XVIII Bienal de Arte Paiz*, Fundación Paiz, Ciudad de Guatemala, 2 de junio- 1 julio de 2012, En <http://www.xtrart.es/2012/03/20/santiago-olmo-curador-general-de-la-xviii-bienal-de-arte-paiz-en-guatemala/>, consultado en mayo 2013.

OLMO, Santiago y PÉREZ RATTON, Virginia (com.), *Entre- líneas*, (exposición celebrada en Madrid, del 10-X-2002 al 5-I-2003), Madrid, La Casa Encendida, 2003.

OQUENDO, Catalina, "En un ataúd, esta artista simboliza el peso de la muerte y la paz", *El Tiempo*, Medellín, 15 de octubre de 2013. En <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-13125410>, consultado en noviembre de 2016.

ORANTES, Katia, "Tripiarte-Artrip", *LaCuerda*, año 3º, nº 28, octubre de 2000, Guatemala. Puede encontrarse en <http://www.lacuerdaquatemala.org/>, consultado en octubre 2016.

ORELLANA, Rosario, "Regina Galindo: intolerante a la injusticia", *esQuisses*, 18 de noviembre de 2013. Puede encontrarse en, <http://www.esquisses.net/2013/11/regina-galindo-intolerante-a-la-injusticia/>, consultado en mayo de 2015.

ORGANIZACIÓN DE ESTADOS AMERICANOS (OEA), Convención Interamericana para Prevenir, Sancionar y Erradicar la Violencia contra la Mujer. "Convención de Belem do Para", Belem do Para (Brasil), 1994. En <http://www.oas.org/juridico/spanish/tratados/a-61.html>, consultado en 2014.

OSORIO, Jessica (coord. proyecto), "Exhumaciones en La Verbena", *elPeriodico*, Ciudad de Guatemala, junio de 2011. En www.elperiodico.com.gt/es/2011125/pais/204115, consulta en mayo de 2012.

OSORIO, José, "El inicio del arte urbano en la ciudad de Guatemala después de la firma de la paz", *Diario de Centro América (dequate.com)*, Guatemala, 29 de enero de 2009. Puede encontrarse en <http://www.dequate.com/artman/publish/cultura-actualidad-guatemala/el-inicio-de-arte-urbano-en-la-ciudad-de-guatemala-despues-de-la-firma-de-la-paz.shtml#.WGK5j31fSOk>, consultado en marzo 2014.

OSSA, Carlos, "La profecía vulgar", en MATO, Daniel (comp.), *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*, Caracas, IESAL/CLACSO, 2001, pp. 197-211.

OWENS, Craig, "El discurso de los otros: las feministas y el posmodernismo", en FOSTER, Hal (ed.) *La postmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1986.

PADILLA, Luis Alberto, "Guatemala: relaciones internacionales y contexto geopolítico mundial, 1954-1996", en ÁLVAREZ, Virgilio, FIGUEROA, Carlos, *et al.* (ed.),

Guatemala. *Historia reciente (1954-1996)*, Tomo IV, Guatemala, FLACSO, 2013, pp. 97-154.

PADILLA, Nelson, "El arte es el contrapeso de la barbarie", *EL ESPECTADOR (Cultura)*, 8 de mayo de 2010. Puede localizarse en <https://www.elespectador.com/impreso/cultura/articuloimpreso-202179-el-arte-el-contrapeso-de-barbarie>, consultado en junio de 2015.

PADÍN, Clemente, "El arte en las calles", en ALCAZAR, Josefina. y FUENTES, Fernando (eds.), *Performance y Arte de Acción en América Latina*, México, Ediciones sin Nombre, 2005, p. 30.

PALMA MURGA, Gustavo, "La problemática agraria en Guatemala hoy: algunos apuntes históricos para su comprensión", *Revista Centroamericana de Ciencias Sociales en Guatemala (AVANCSO)*, nº 2, vol. 2, diciembre de 2015. Puede encontrarse en <http://unpan1.un.org/intradoc/groups/public/documents/icap/unpan028370.pdf>, consultado en enero de 2016.

PALMA, Silvia, "El impacto sociocultural de las migraciones guatemaltecas a EEUU: una primera aproximación", en VVAA *Migraciones: Mirando al Sur*, México, AECID, 2010, pp. 74-75.

PAREDES, Jennyffer. Y ARELLANO, Pavel., "Candidatura de Ríos Montt es definitiva, dice FRG", *PrensaLibre*, Guatemala, 17 de diciembre de 2002 https://www.prensalibre.com/guatemala/candidatura-rios-montt-definitiva-frg_0_59994858/, consultado en julio de 2013.

PAREDES, Julieta, Hilando fino. *Desde el feminismo comunitario*, La Paz, Comunidad de Mujeres Creando, 2010.

PAREDES, Luisa, "Víctimas de violencia sexual declaran en el segundo Tribunal de Conciencia", *elPeriódico*, 26 de junio de 2019. En <https://elperiodico.com.gt/nacion/2019/06/26/victimas-de-violencia-sexual-declaran-en-segundo-tribunal-de-conciencia/>, consultado en septiembre de 2019.

PARKER, Roodsika y POLLOK, Griselda, *Framing Feminism: Art and the women's movement 1970-1985*, London, Pandora, 1995.

PASTOR, Rodolfo, *Historia mínima de Centroamérica*, Madrid, Turner, 2013.

PATEMAN, Carole, *El contrato sexual, Barcelona*. Anthropos, 1995.

PAYERAS, Javier, *La hora de la Rabia*, Guatemala, Editorial X, 2000.

---,---. "Los recién llegados", *Revistas de Arte. El Arte en Guatemala*, año 3, Santo Domingo (República Dominicana). 2004. Disponible en www.literaturaguatemalteca.org/jpayeras1.htm, consultado en mayo de 2009.

---,---. *blog* del artista, enero de 2011. Puede encontrarse en <http://javierpayeras.blogspot.com.es/2011/01/ok-octubre.html>, consultado en febrero de 2013.

PERALTA SIERRA, Yolanda, "Conversaciones con Regina José Galindo", *m-arte y culturavisual*, 23 de mayo de 2013. Puede encontrarse en <http://www.m-arteyculturavisual.com/2013/05/24/conversacion-con-regina-jose-galindo/>, consultado en octubre de 2016.

PÉREZ GAULI, Juan Carlos, *El cuerpo en venta. Relación entre arte y publicidad*. Madrid, Cátedra, 2000.

- PÉREZ-RATTON, Virginia *et al.* (coord.), *TEMAS CENTRALES. Primer Simposio Centroamericano de Prácticas Artísticas y Posibilidades Curatoriales Contemporáneas*, San José de Costa Rica, TEOR/ética, 2001.
- ,---. *Del estrecho dudoso a un Caribe invisible. Apuntes sobre arte centroamericano*, Valencia, Universitat de València, 2013.
- PICAZO, Gloria (coord.), *Estudios sobre Performance*. Sevilla, Junta de Andalucía. Conserjería de Cultura y Medio Ambiente, 1993.
- PIÑERO, Gabriela, *Ruptura y continuidad. Crítica de arte desde América Latina*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2019.
- PIZARNIK, Alejandra, *Árbol de Diana*, Buenos Aires, Botella al Mar, 1988.
- ,---. “El deseo de la palabra”, *Poesía completa*, Madrid, Lumen, 2010.
- ,---. *Poesía completa*, Madrid, Lumen, 2010.
- POITIVEN, René, “Historia Política”, en BERGANZA, Gustavo (ed.), *Compendio de Historia de Guatemala 1944-2000*, Guatemala, ASIES, 2004, cap. 1, pp. 2-100.
- POLLOCK, Griselda, “Modernity and Spaces of Femininity”, en *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Londres, 1988, Routledge, pp. 75-76.
- ,---. “Inscripciones de lo femenino”, en GUASCH, Ana María (ed.), *Los manifiestos del arte postmoderno*, Madrid, Akal, 2000, pp. 322-346.
- POPOL VUH. *Las antiguas historias del Quiché* (Anónimo), México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

PORRAS CASTEJÓN, Gustavo, *Las huellas de Guatemala*, Ciudad de Guatemala, F& G, 2009.

PRENSA LIBRE, *Se inaugura la muestra y subasta de arte Latinoamericano Juannio* [archivo de vídeo], Ciudad de Guatemala, 31 de mayo 2011. En <https://www.youtube.com/watch?v=uK5DuIP66Ms>, consultado en febrero de 2015.

---,---. (Hemeroteca) “2003: un jueves negro y violento”, 24 de julio de 2017. En <https://www.prensalibre.com/hemeroteca/las-turbas-afines-al-partido-de-gobierno-ejercian-presion-para-que-el-general-efrain-rios-montt-fuera-inscrito-como-candidato-presidencial/>, consultado en diciembre de 2021.

PRIETO, Joaquín, “El apartheid francés”, *El País*, 8 de noviembre de 2005. En http://elpais.com/diario/2005/11/28/espana/1133132401_850215.html, consultada en mayo 2015.

PRINCE CLAUS FUND, 2011. En <https://princeclausfund.org/laureate/regina-galindo>, consultado en noviembre de 2015.

PROST, Antoine, *Doce lecciones sobre la historia*, Madrid, Cátedra, 2001.

PROYECTO INTERDIOCESANO DE RECUPERACIÓN DE LA MEMORIA HISTÓRICA (REMHI), *Guatemala. Nunca Más*, Arzobispado de Guatemala, Ciudad de Guatemala, 1998. 4 vol. Puede encontrarse en <https://www.corteidh.or.cr/tablas/9590.pdf>, consultado en julio de 2013.

PU TZUNUX, Rosa, *Representaciones sociales mayas y teoría feminista. Crítica de la aplicación literal de modelos teóricos en la interpretación de la realidad de las mujeres mayas*, Ciudad de Guatemala, Iximulew, 2007.

QUIJANO, Aníbal, "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina", en LANDER, Edgardo (comp.), *La Colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*, Buenos Aires, CLACSO, 2000.

RADFORD, Jill y RUSSEL, Diana (eds.), *Feminicidio: la política del asesinato de las mujeres*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2006.

RAMÍREZ BLANCO, Julia, "Regina Galindo o el cuerpo como nación", *Boletín de arte*, nº 30-, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2009, pp. 435-448. Puede localizarse en <https://juliaramirezblanco.files.wordpress.com/2011/09/regina-josc3a9-galindo-o-el-cuerpo-como-nacic3b3n.p>, consultado en febrero de 2013.

---,---. "Embodiment of Femicide int the work of Regina José Galindo", en JIMÉNEZ DEL VAL, Nasheli (ed.), *Body between Materiality and Power: Essays in Visual Studies*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2016, cap. IV, pp. 47-63.

RAMÍREZ MERCADO, Sergio, *Mentiras verdaderas*, Madrid, Alfaguara 2001.

RAMÍREZ, Juan Antonio, *Corpus solus: para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid, Siruela, 2003.

---,---. *El objeto y el aura, (des)orden visual del arte moderno*, Madrid, Akal, 2009.

RAMÍREZ, Juan Antonio y CARRILLO, Jesús (eds.), *Tendencias del arte, arte de Tendencias a principios del siglo XXI*. Madrid, Cátedra, 2004.

RAQUEJO, Tonia, *Land art*, Madrid, Nerea, 2008.

RED POR LA PAZ Y EL DESARROLLO DE GUATEMALA (RPDG), "Día internacional de los pueblos indígenas" *MetroLatinoUSA*, 9 de agosto de

2013. En <https://metrolatinousa.com/2013/08/12/dia-internacional-de-los-pueblos-indigenas/>, consultado en agosto de 2015.

REDACCIÓN PING PONG, "Entrevista a Regina José Galindo", *Revista Ping Pong*, 21 de agosto de 2007. Puede encontrarse en <http://www.revistapingpong.org/2007/08/cuestionario-para-regina-jose-galindo.html>. Consultado en octubre de 2012.

REDACCIÓN SIGLO XXI, "El arte no salva al mundo, me salva a mí", *Siglo XXI. Revista electrónica de discusión y propuesta social*, Guatemala, 23 junio 2004. Puede encontrarse en <http://www.albedrio.org/htm/entrevistas/sxxi-003.htm>, consultado en febrero 2015.

RETAMOZO QUINTANA, Tatiana (coord.) "La violencia contra las mujeres y sus formas extremas: los Femicidios/Feminicidios", Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID), 2019. Se puede encontrar en <https://aieti.es/wp-content/uploads/2019/09/DOCUMENTO-FINAL-VCM-Y-FEMINICIDIOS.pdf>, consultado en enero 2020.

RICHARD, Nelly, *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.

---, ---. "Intersectando Latinoamérica con el Latinoamericanismo: saberes académicos, práctica teórica y crítica cultural", *Revista Iberoamericana*, Volumen LXIII, Núm. 180, julio-septiembre 1997, pp. 345-361. Disponible en <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/6198>, consultado en febrero de 2018.

RICOEUR, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Madrid, Trotta, 2003.

- RIVADENEIRA VELÁSQUEZ, Ricardo, "Imaginario del arte contemporáneo colombiano", en TORRES TOBAR, Carlos Alberto (dir.), *Arte en los noventa*, vol.3, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2004.B
- RIVERA GARRETAS, María-Milagros, *El cuerpo indispensable. Significados del cuerpo de mujer*. Madrid, Horas y Horas, 1996.
- RODRÍGUEZ BOLAÑOS, Joé Alberto (dir.), *Maras y pandillas, comunidad y policías en Centroamérica*, Guatemala, ASDI, 2007. En, http://www.dhl.hegoa.ehu.es/ficheros/0000/0143/maras_y_pandillas_comunidad_y_policia_en_centroamerica.pdf, consultado el 18 de agosto de 2015.
- RODRÍGUEZ, Emanuel, "Una obra de arte que consiste en 'morir' y ser reconocido", *Diario Clarín*, Córdoba, 5 de agosto 2008. Puede encontrarse en <http://edant.clarin.com/diario/2008/08/05/sociedad/s-01730300.htm>, consultado en enero 2013.
- ROJAS, Alex, "Genocidio es negado por los legisladores", *Prensa Libre*, Guatemala, 14 de mayo de 2014. Puede encontrarse en http://www.prensalibre.com.gt/noticias/politica/Genocidio-negado-legisladores_o_1138086211.html, consultado en mayo 2014.
- ROLDÁN- ALZATE, Oscar, "Regina José Galindo", *Guía a lo desconocido, Catálogo del 43 Salón (inter)Nacional de Artistas, Medellín (Colombia)*, Ministerio de Cultura, 2013, Puede localizarse en https://issuu.com/artesvisualesmincultura/docs/gu_a_a_lo_desconocido, consultado en octubre de 2016.
- ROLDÓS AGUILERA, León (expresidente de Ecuador), "La criminalización de la inmigración", *Altercom*, Guayaquil, 11 de febrero de 2006. Puede encontrarse

en <http://www.voltairenet.org/article135431.html>, consultado en marzo de 2012.

ROSALES, Luis, *El desnudo en el arte y otros ensayos*. Madrid. Instituto de Cooperación Iberoamericana. 1987.

ROSLER, Martha, “La figura del artista, la figura de la mujer”, *Youkali. Revista crítica de las artes y el pensamiento*, junio 2011, nº 11, pp. 5-15. Disponible en <http://www.youkali.net/youkali11-principio.pdf>, consultado en mayo de 2014.

ROSTICA, Julieta, “Las legitimaciones de la dictadura militar en Guatemala (1982-1985)”, *Aletheia*, abril 2014, vol. 4, nº 8, p. 20. Puede encontrarse en https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6271/pr.6271.pdf, consultado en febrero de 2019.

RUANO, Isabel de los Ángeles, *Torres y Tatuajes*, Guatemala, Grupo Editorial Rin-78, 1988.

RUIDO, María, *Ana Mendieta*, Hondarribia, Nerea, 2002.

SAAVEDRA, Boris, “La seguridad privada en Guatemala: el caso de la supervisión y el control”. *OPERA*, 2014, pp. 55-83. Puede localizarse en <http://revistas.uexternado.edu.co/index.php/opera/article/view/3964/4382>, consultados en junio de 2015.

SABATINO, Mary, “Ana Mendieta: la identidad y la serie Siluetas”, en Catálogo, *Ana Mendieta*, Santiago de Compostela-Barcelona, CGAC-Fundació Tàpies, 1996, pp.135-166.

SALANOVA, Marisol, *Enterrados. El ocaso de los cuerpos*. Salamanca, Editorial Micromegas, 2013.

---,---. "El artista como alertador de incendios", *IMAFRONTTE*, junio 2014, nº 23, pp. 165-186.

SALETTI CUESTA, Lorena, "Propuestas teóricas feministas en relación al concepto de maternidad", *Clepsidra* 7, enero 2008, pp. 169-183.

SANAHUJA, Josep, "Los militares ¿de la centralidad a la periferia?", en CARDENAL, Ana y MARTÍ I PUIG, Salvador (comps.), *América Central, las democracias inciertas*, Madrid, Tecnos, 1998.

SANCHO RIBÉS, Lidón, *Regina José Galindo: la performance como arma*, Castellón de la Plana, Universitat Jaume I, 2017.

SANDOVA, Marta, "Las empresas de seguridad privada alimentan la debilidad de las instituciones públicas", *Albedrío*, 18 de abril de 2010. En <http://www.albedrio.org/htm/entrevistas/ep-051.htm>, consultado en junio de 2015.

SANDOVAL, Miguel Ángel, *De Iximché a Iximché. El recorrido reciente de las luchas indígenas*, Ciudad de Guatemala, F&G editores, 2000.

SANFORD, Victoria, *Violencia y genocidio en Guatemala*, F&G editores, 2004.

---,---. *Guatemala del genocidio al feminicidio*. Ciudad de Guatemala, F&G editores, 2008.

SANTAMARÍA BALMACEDA, Gema "Maras y pandillas: límites de su transnacionalidad", *Revista mexicana de Política Exterior*, México, 2007, nº 81, pp. 101-123.

SANTIZO, Claudia, "El 49'8 % de los niños sufren desnutrición crónica", *Unifec*, 21 de diciembre de 2020, en <https://www.unicef.es/noticia/en-guatemala-el-498-de->

[los-ninos-sufre-desnutricion-cronica-maria-claudia-santizo-oficial](#), consultado en marzo de 2021.

SANTOS MATEO, Juan José, “Lo innombrable: las mejores y peores exposiciones individuales. 4.-‘Marabunta’ de Regina Galindo, Galería González y González”, *Arte y Crítica*, Santiago de Chile, enero 2013. En <http://www.arteycritica.org/criticas-de-arte/lo-innombrable-las-mejorespeores-exposiciones-individuales/>, consultado en marzo 2017.

---,---. “Regina Galindo. La mirada perdida (Exposición *Piel de gallina*, Centro de Arte Contemporáneo del cabildo de Tenerife. TEA)”, *Dardo Magazine*, nº 23, 2013.

---,---. *Curaduría de Latinoamérica. 20 entrevistas a quienes cambiaron el arte contemporáneo*, Murcia, CENDEAC, 2018.

SANZ, Susana, “Acuerdos y consensos regionales: soporte y guía para las políticas de igualdad de género en los países de la región”, *Publicación de la Red Universitaria sobre Derechos Humanos y Democratización para América Latina*, año 2, nº 3 abril de 2013, Buenos Aires. Puede encontrarse en http://www.unsam.edu.ar/ciep/wp-content/uploads/pdf/susana_sanz.pdf, consultado en junio 2016.

SANZ, José Luis y LÓPEZ, Julio (dir.), *La semilla y la piedra*, Guatemala, 2011 (57 minutos). Actualmente, puede localizarse en <http://www.tripodeaudiovisual.com/portfolio/la-semilla-y-la-piedra-2/>, consultado en febrero de 2020.

SARLO, Beatriz, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

- SARMIENTO, José Antonio, *El arte de la acción*. Las Palmas de Gran Canaria, Gobierno de Canarias- Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1999.
- SAVIANO, Roberto, *GOMORRRA. Viatge a l'imperi econòmic i al somni de domini de la Camorra*, Barcelona, Biblioteca Universal Empuries, 2007.
- SAVINI, Mario, "Quattro domande a Regina José Galindo", *Extrart (2006-2009)*, año 7, nº 31, verano de 2007. Puede encontrarse en <http://1995-2015.undo.net/it/magazines/1190969837>, consultado en enero 2016.
- SCHMIDT, David, "Entre la violencia y la ceguera. Entrevista a Regina José Galindo", *Ágora speed*, cuadernillo 5/10 del nº 1, Ciudad de México, 9 noviembre, 2012, p. 2-10. Puede encontrarse en http://agoraspeed.org/boletin_5/boletin_5.html, consultado en agosto de 2014.
- SCOTINI, Marco y SIVIERO, Viviana, *Regina José Galindo*, Albissola Marina, Vanilla Edizioni, 2006.
- SEGATO, Rita, "Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado: la escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez", en *Serie Antropología*, Brasilia, 2004. Puede encontrarse en, http://www.lahaine.org/mm_ss_est_esp.php/territorio-soberania-y-crimenes-de, consultado en marzo de 2014.
- ,---. *Las estructuras elementales de la violencia*, Buenos Aires, Prometeo, 2010.
- ,---. "Femigenocidio y feminicidio: una propuesta de tipificación", Mesa "Feminismos postcoloniales y descoloniales: otras epistemologías". // *Encuentro Mesoamericano de Estudios de Género y Feminismos*, Ciudad de Guatemala, 4-6 mayo de 2011. En <http://www.herramienta.com.ar/revista->

[herramienta-n-49/femigenocidio-y-feminicidio-una-propuesta-de-tipificacion](#),

consultado en febrero de 2014.

---,---. "Género y Colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial", en BIDASECA, Karina y VÁZQUEZ, Vanesa (comps), *Feminismos y Postcolonialidad. Descolonizando el feminismo en América Latina*, Buenos Aires, Godot, 2011.

---,---. *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorios, soberanía y crímenes de segundo estado*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2013.

---,---. *Las nuevas formas de la guerra y el cuerpo de las mujeres*. Puebla, Pez en el agua, 2014.

---,---. *La guerra contra las mujeres*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2016.

SIERRA, Sonia, "El cuerpo un laboratorio de las relaciones de poder", *El Universal*, México D. F., 18 de diciembre del 2010. En <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/64423.html>, consultado en noviembre 2012.

SILEO, Diego y VIOLA, Eugenio (com.), *Regina José Galindo. Estoy viva*, (exposición celebrada en Milán, del 25-III-2014 al 8-VI-2014), Milán, Skira Editore, 2014.

SILVESTRI, Leonor, "Regina Galindo. Escrito con el cuerpo", *PÁGINA/12 (Suplemento LAS12)*, 29 de julio de 2008. En <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-4268-2008-07-29.html>, consultado en mayo de 2015.

SIVIERO, Viviana, "Regina José Galindo", *Esposarte*, año 7, nº 41, junio-julio de 2006. En <http://1995-2015.undo.net/it/magazines/1163944645>, consultado en diciembre 2015.

---,---. "Regina José Galindo", *UnDo.Net*, Año 7, nº 41, junio-julio de 2006. En <http://1995-2015.undo.net/it/magazines/1163944645&prev=search#>, consultado en marzo de 2014.

SOLÁNS, Piedad, *Accionismo vienés*. San Sebastián, Nerea, 2000.

SOLIS, Ana, "Las búsquedas según los documentos judiciales. Aportes para la historia del movimiento de derechos humanos en Córdoba desde la Sentencia del Megajuicio", *Coordenadas Revista de Historia Local y Regional*, 8 (2), 2021, pp. 249-271. Puede encontrarse en <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8320839.pdf>, consultado en febrero de 2022.

SONTAG, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Buenos Aires, Alfaguara, 2003.

SOUSA SANTOS, Boaventura, *Una epistemología del Sur*, México, Siglo XXI, 2009.

SUBCOMANDANTE MARCOS, "La flor prometida", *Revista Casa de las Américas*, nº 199, abril-junio, La Habana, 1995.

---,---. "La industria en las cárceles de Estados Unidos: ¿un gran negocio o una nueva forma de esclavitud?", *Koeyu*, 8 de octubre de 2005. Puede encontrarse en <https://rebellion.org/la-industria-en-las-carceles-de-eeuu-un-gran-negocio-o-nueva-forma-de-esclavitud/>, consultado en abril de 2017.

SULIVAN, Edward (ed.), *Arte Latinoamericano en el siglo XX*, Madrid, Nerea, 1996.

SUMACHER, Camila, "MES DE LA PERFORMANCE EN TEOR/ÉTICA. Cabello de mujeres asesinadas "crece" sobre la cabeza de ticas", *LA NACIÓN. Aldea*

global, Costa Rica, 15 de octubre de 2008. En http://www.nacion.com/In_ee/2008/octubre/15/aldea1731456.html, consultado en octubre de 2014.

TAGER, Glenda (dir.), *Violentas y violentadas. Relaciones de género en las maras Salvatrucha y M18 del triángulo norte de Centroamérica*, Guatemala, Interpeace Regional Office for Latin America, 2010, págs. 25-39. En http://www.interpeace-lao.org/templates/rt_clarion/images/pdf/Violentas_y_violentadas_2.pdf, consultado el 12 de agosto de 2015.

TARIFEÑO, Leonardo, "Regina Galindo, sangre, sudor y lágrimas", *adncultura. La Nación*, 16 de agosto de 2008. Puede encontrarse en <http://www.lanacion.com.ar/1039074-sangre-sudor-y-lagrimas>, consultado en abril de 2012.

TAYLOR, Brandon, *Arte hoy*, Madrid, Akal, 2009.

TAYLOR, Diana y CONSTANTINO, Roselyn (eds.), *Holly Terrors. Latin American Women Perform*, Durham and London, Duke University Press, 2003.

TAYLOR, Diana, "El espectáculo de la memoria. Trauma, performance y política", *Teatro al sur*, n 15, junio de 2000.

---,---. *Performance*, Buenos Aires, Asunto Impreso, 2012.

---,---. *¡Presente! La política de la presencia*, Santiago de Chile, Universidad Alberto Huertado, 2020.

TEIJIDO, M^a Giovanna y SHRAMM, Wiebke, *Mujeres indígenas guatemaltecas en resistencia: protagonistas en la defensa comunitaria de la Madre Tierra y*

sus bienes naturales, Ciudad de Guatemala, Brigadas de Paz Internacionales, 2010.

TEORETICA, *Temas Centrales 2, Rosina Cazali, Cartografías corporales*, [archivo de vídeo], 26 de abril de 2012, San Jose de Costa Rica. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=4gEAOq1pIPg>., consultado en febrero de 2015.

TEORETICA.1., *Conversación: Regina José Galindo y Emiliano Valdés*, [archivo de vídeo] www.teoretica.org, Gasworks, Londres, 30 de abril de 2014. Disponible en <http://everything.plus/CWte8nH3jGQ>, consultado en mayo de 2015.

TEORETICA.2., *ética en el Arte IV: En el nombre del otro*, [archivo de vídeo], 9 de octubre 2014, San José (Costa Rica), , www.teoretica.org, Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=KVfwpeij-pk>., consultado en enero de 2015.

TERPSTRA, Marjan, "Regina José Galindo: Guatemala is violent, and so is my art", *The power of culture*, mayo de 2008. Puede encontrarse en <http://www.powerofculture.nl/en/current/2008/May/galindo.html>., consultado en julio de 2013.

THE CREATIVE TIME SUMMIT, *Revolutions in public practice. Regina José Galindo* New York, 10 de octubre de 2010. Puede encontrarse la intervención completa en <http://creativetime.org/summit/author/regina-jose-galindo>, consultado en diciembre de 2014.

TIBOL, Raquel, *Frida Kahlo, una vida abierta*, México, Oasis, 1983.

---,---. *Frida Kahlo en su luz más íntima*, Barcelona, Lumen, 2005.

TISCHLER, Sergio, *Memoria, tiempo y sujeto*. Guatemala, F&G editores, 2005.

- TISCORNIA, Ana, "La violencia silenciada o el posfeminismo en Latinoamérica", en SICHEL, Berta y VILLAPLANA, Virginia (eds.), *Cárcel de amor: relatos culturales sobre la violencia de género*, Madrid, MCNRS, 2005.
- TODOROV, Tzvetan, *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Gedisa, 2000.
- ,---. *La conquista de América. El problema del otro*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- TOLEDO, Aida, "En el performance y la instalación: espacios imaginarios de artistas guatemaltecas", en IRIARTE, M^a Elvira y ORTEGA, Eliana, *Espejos que dejan ver. Mujeres en las artes visuales latinoamericanas*, Santiago de Chile, Isis Internacional, 2002, pp. 145-156.
- ,---. "Visiones discursivas a partir de la aparición de un canon alternativo: Clarice Lispector, Diamela Eltit y Eugenia Gallardo y el cómo narrar desde espacios femeninos", *Revista Iberoamericana*, Vol. LXX, nº 206, enero-marzo 2004, pp. 237-249. Puede localizarse en <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/5595>, consultado en marzo 2016.
- ,---. "Discusiones sobre lo efímero: reflexiones sobre la *performance* en Guatemala", en CAZALI, Rosina (com.), *Los Desaparecidos/Horror Vacui*, Antigua Guatemala, AECID, 2008, pp. 64-73.
- ,---. "Subversiones del arte y la literatura de posguerra en Centroamérica", en CORTEZ, Beatriz y ORTIZ, Alexandra y RÍOS, Verónica (eds.), *(Per)Versiones de la modernidad. Literatura, identidades y desplazamientos*, Guatemala, F&G, 2012, tomo III, cap. V, pp. 415-435.

TORRENT, Rosalía, SENABRE, Carmen; REVERTER, Sonia, CABALLERO, Juncal y ALBEROLA, Nieves (eds.), *Artes, género y dominación*. Castellón. Ayuntamiento de Benicàssim, 2003.

TORRES TOBAR, Carlos Alberto, *El arte en los noventa*. Bogotá, Universidad de Colombia, 2004.

TORRES, Gerardo, "Arte sin fronteras ni mapas", *El Heraldó*, Tegucigalpa, 5 de mayo de 2008. En <http://archivo.elheraldo.hn/Ediciones/2008/12/06/Noticias/Arte-sin-fronteras-ni-mapas>, consultado en mayo de 2014.

---,---. "Moviendo el mapa. Plataforma artística que desconoce fronteras", *Magazine Maniobra E-5*, año 2, vol. 5 de agosto de 2009. Puede encontrarse en https://issuu.com/muahn/docs/maniobra_e5, consultado en febrero de 2016.

TORRES RIVAS, Edelberto, *Revoluciones sin cambios revolucionarios. Ensayos sobre la crisis en Centroamérica*, Ciudad de Guatemala, F&G editores, 2011.

---,---. *Interpretación del desarrollo social centroamericano. Procesos y estructuras de una sociedad dependiente*, San Jose de Costa Rica, EDUCA,1971. En https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/32895/S6800572_es.pdf?sequence=1&isAllowed=y, consultado en agosto de 2020.

TRIVELLI, Carlo, "Se inauguró la edición 53ª de la *Bienal de Venecia*", *El Comercio*, 7 de junio de 2009, en <http://elcomercio.pe/mundo/europa/hoy-se-inaugura-edicion-53-bienal-venecia-noticia-297335>, consultado en mayo 2015.

TUMLIR, Jan, "inSite_ 05", *Artforum*, vol. 44, nº 3, noviembre de 2005

UZCATEQUI, Judith, *El imaginario de la casa en cinco artistas contemporáneas: Remedios Varo, Louise Bourgeois, Marjetica Potrê, Doris Salcedo y Sydía Reyes*, Madrid, Eutelequia, 2011. PoitevinVALCÁRCEL, Marina, "Doris

Salcedo: el arte como cicatriz”, *ABC. Cultura*, 1 de marzo de 2015. Puede encontrarse en <http://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/8-arte/406-doris-salcedo-el-arte-como-cicatriz>, consultado en mayo de 2016.

VALDÉS, Emiliano, “IMAGINARIA POR IMAGINARIA”, *Contemporary Art in the Americas*, 12 de enero de 2015. Puede encontrarse en <http://terremoto.mx/article/imaginaria-por-imaginaria/>, consultado en enero de 2016.

VARCÁRCEL, Amelia: *Feminismo en el mundo global*, Madrid, Cátedra, 2008.

VÁZQUEZ DE PARGA, Ana (coord.), *Frida Kahlo (1907-1954)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1985.

VELÁSQUEZ, Eduardo, *La revolución de octubre: diez años de lucha por la democracia en Guatemala 1944-1954*, vol. 2, Ciudad de Guatemala, Universidad de San Carlos de Guatemala, 1994.

VELÁSQUEZ NIMATUJ, Irma Alicia, “Las abuelas de Sepur Zarco. Esclavitud sexual y Estado criminal en Guatemala”, en LEYVA SOLANO, Xochitl e ICAZA, Rosalba (coords.), *En tiempos de muerte: Cuerpos, Rebeldías, Resistencias*, Buenos Aires y San Cristóbal de las Casas, CLACSO, 2019, pp. 89-112.

VELEZ, Esteban. y RAMAS, Fátima (producción), *Metrópolis* nº 1080 [programa cultural de televisión], REGINA JOSÉ GALINDO, emitido el 16 de marzo del 2012, RTVE2. Puede encontrarse completo en <https://www.rtve.es/alcanta/videos/metropolis/metropolis-regina-jose-galindo/1356005/>, consultado en marzo de 2013.

VETROCQ, Marcia E., “Venice Biennale, be careful what you wish for”, en *Art in America*, septiembre de 2005. Puede encontrarse en

<http://www.thecentreofattention.org/research/vartinamerica.html>, consultado en marzo de 2011.

VILAR, Daniel y JIMÉNEZ, Juan Fco., “En lo alto de una pica. Manipulación ritual, transicional y política de las cabezas de los vencidos en las fronteras de indígenas de América meridional (Araucanía y las Pampas, siglos XVI- XIX)”, en *INDIANA* 31, 2014, pp. 351-376. Puede localizarse en <https://journals.iai.spk-berlin.de/index.php/indiana/article/download/2050/1688>, consultado en julio de 2019.

VILLAFUERTE SOLÍS, Daniel, “Crisis rural, pobreza y hambre en Chiapas”, en *LiminaR*, Vol. 13, nº 1, San Cristóbal de las Casas, enero/junio 2015. En http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-80272015000100002, consultado en junio de 2019.

VILLAGRÁN KRAMER, Francisco, Biografía política de Guatemala –los pactos políticos de 1944 a 1970- , Guatemala, FLACSO, 1993.

VILLANUEVA, Maryana, y CRUZ, Sandra, *Migraciones: mirando al Sur. Entrecruzamientos culturales en las migraciones centroamericanas*, México, AECID-Instituto Nacional de Migraciones, 2010.

VILLENA-FIENGO, Sergio, “Regina Galindo. El performance como acto de resistencia”, *Revista Centroamericana de Ciencias Sociales*, Año 2010, vol. VII, nº 1, pp. 49-78.

---,---. “El anti-ceremonial público en la obra de Regina José Galindo”, *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, Año 2015, vol. 3, nº 1, pp. 172-197.

VULLYAMI, Edward S., “Las esclavas del Este”, *EL PAÍS Semanal*, 30 de enero de 2005. Puede leerse en

http://elpais.com/diario/2005/01/30/eps/1107070008_850215.html, consultado en mayo de 2016.

VV.AA. REGINA JOSÉ GALINDO, Milán, SilvanaEditoriale, 2011.

VV.AA. *Tejidos que lleva el ala*, Guatemala, Ed. Equipo de Estudios Comunitarios y Acción Psicosocial (ECAP), 2009.

VV.AA., *Bienal de la Habana para leer: compilación de textos*, Valencia, Universitat de València, 2009.

VV.AA., *Contraviolencias. Prácticas artísticas contra la agresión a la mujer*, Donostia, Diputación Foral de Guipúzcoa, 2010.

VV.AA., *Ejercicios de violencia en el arte contemporáneo*, Pamplona, Universidad Pública de Navarra, 2006.

VV.AA., *El cuerpo como objeto artístico*, Madrid, Exit, 2011.

VV.AA., *Estudios sobre performance*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1993.

VV.AA., *La palabra y el sentir de las mujeres mayas de Kaqla*, Guatemala, Grupo de Mujeres Mayas Kaqla, 2004.

VV.AA., *Memorias rebeldes contra el olvido. Paasantzila Txum'al Ti' Sotzeb' al K' u' l*, Ciudad de Guatemala, Magna Terra, 2008.

VV.AA., *Minería, Territorio y Conflicto en Colombia*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2012. Puede localizarse en

http://www.mamacoca.org/docs_de_base/Ambienta/Toro-Catalina_Mineria_territorio_y_conflicto_en-Colombia_noviembre2012.pdf,

consultado en abril 2015.

VV.AA., *Rompiendo el silencio*, Guatemala, Ed. ECAP- UNAMG, 2006.

WEIGEL, Sigfrid, "La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres", en ECKER, Gisela (ed.), *Estética feminista*, Barcelona, Icaria, 1986, pp. 89-91.

WOLF, Naomi, *El mito de la belleza*, Madrid, Continta me tienes, 2020.

ZAZA, Giacomo, *Regina José Galindo. FòcarAte 2016*, Rimini, Agenzia NFC, 2018.

ZURITA, Javier y DE PABLO, Ofelia, "Guatemala. Las víctimas del genocidio", *El País Semanal*, 14 de abril de 2013, pp. 60-68.

VIII. ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Fotos 1 y 2 REGINA JOSÉ GALINDO. Zopilote. 2005. Fotografía: Mauricio Acevedo .	25
Figura 2. Foto 3. FRIDA KAHLO. Unos cuantos piquetitos. 1935.....	67
Figura 3. Foto 4. FRIDA KAHLO. <i>El suicidio de Dorothy Hale</i> . 1938/39	69
Figura 4. Foto 5. ANA MENDIETA. Muerte de un pollo. 1976.....	79
Figura 5. Fotos 6 y 7. ANA MENDIETA. Escena de violación. 1973	85
Figura 6. Foto 8. DORIS SALCEDO. Atrabiliarios. 1993	90
Figura 7. Foto 9. DORIS SALCEDO. Intervención en el Palacio de Justicia de Bogotá. 2002	95
Figura 8. Foto 10. REGINA JOSÉ GALINDO. Piel. 2001. Vídeo: Aníbal López.....	186
Figura 9. Foto 11. REGINA JOSÉ GALINDO. Piedra. 2013. Fotografía: Julio Pantoja y Marlene Ramírez-Cancio.....	192
Figura 10. Foto 12. REGINA GALINDO. Lo voy a gritar al viento.1999. Fotografía: Marvin Olivares y Ron Mocán.....	198
Figura 11. Foto 13. REGINA JOSÉ GALINDO. Lo voy a gritar al viento. 1999. Fotografía: Marvin Olivares y Ron Mocán.....	201
Figura 12. Foto 14. REGINA GALINDO. El cielo llora tanto que debería ser mujer.1999. Fotografía: Belia de Vico	205
Figura 13. Foto 15. REGINA GALINDO. Autocanibalismo.2001. Fotografía: Belia de Vico.....	213
Figura 14. Foto 16. REGINA GALINDO. Picacebollas.2005. Fotografía: Belia de Vico	219
Figura 15. Fotos 17 y 18. REGINA GALINDO. Vértigo. 2005	224
Figura 16. Foto 19. REGINA GALINDO. Proxémica. 2003. Fotografía: Andrea Aragón	232
Figura 17. Foto 20. REGINA GALINDO. Sin título (hasta ver). 2002. Fotografía: Rosina Cazali	235
Figura 18. Fotos 21 y 22. REGINA GALINDO. Isla. 2006. Fotografía: Engel Leonardo	238
Figura 19. Foto 23. REGINA GALINDO. Carnada. 2006. Fotografía: Ivory Núñez y David Pérez	243
Figura 20. Foto 24. REGINA GALINDO. Lucha. 2002. Fotografía: Yasmin Hage	267

Figura 21. Fotos 25, 26 y 27. REGINA GALINDO. Recorte por la línea. 2005. Fotografía: Alejandra Herrera.....	270
Figura 22. Foto 28. REGINA JOSÉ GALINDO. Yesoterapia. 2006. Fotografía: Saruyi Guzmán y Engel Leonardo.....	274
Figura 23. Foto 29. REGINA JOSÉ GALINDO. Yesoterapia. 2006. Fotografía: Saruyi Guzmán y Engel Leonardo.....	276
Figura 24. Foto 30. REGINA JOSÉ GALINDO. Angelina. 2001	288
Figura 25. Foto 31. REGINA JOSÉ GALINDO. Boda Galindo-Herrera. 2004. Fotografía: Canche Serra	292
Figura 26. Foto 32. REGINA JOSÉ GALINDO. Esperando al príncipe azul. 1999. Fotografía: Andrea Aragón.	300
Figura 27. Foto 33. REGINA JOSÉ GALINDO. Esperando al príncipe azul. 1999. Fotografía: Andrea Aragón	302
Figura 28. Foto 34. REGINA JOSÉ GALINDO. No fantasy: dragon. 2009. Fotografía: Regina Galindo	308
Figura 29. Foto 35. REGINA JOSÉ GALINDO. No fantasy: princess. 2009. Fotografía: Regina Galindo	308
Figura 30. Foto 36. REGINA JOSÉ GALINDO. Himenoplastia. 2004. Fotografía: Belia de Vico	314
Figura 31. Foto 37. REGINA JOSÉ GALINDO. El dolor en un pañuelo. 1999. Fotografía: Marvin Olivares.....	323
Figura 32. Foto 38. REGINA JOSÉ GALINDO. El dolor en un pañuelo. 1999. Fotografía: Marvin Olivares.....	326
Figura 33. Foto 39. REGINA JOSÉ GALINDO. No violarás. 2012. Fotografía: David Pérez	329
Figura 34. Foto 40. REGINA JOSÉ GALINDO. 279 golpes. 2005. Fotografía: Yasmin Hage	337
Figura 35. Foto 41 y 42. REGINA JOSÉ GALINDO. Perra. 2005	341
Figura 36. Foto 43. REGINA JOSÉ GALINDO. Plomo. 2006	348
Figura 37. Fotos 44 y 45. REGINA JOSÉ GALINDO. No perdemos nada con nacer. 2000. Guatemala. Fotografía: Belia de Vico.....	352
Figura 38. Foto 46. REGINA JOSÉ GALINDO. No perdemos nada con nacer. 2000. México. Fotografía: Belia de Vico	354
Figura 39. Foto 47. REGINA JOSÉ GALINDO. Un espejo para la pequeña muerte. 2006. Fotografía: Donna Conlon	358

Figura 40. Foto 48. REGINA JOSÉ GALINDO. Extensión. 2008. Fotografía: Pedro Murillo.	365
Figura 41. Foto 49. REGINA JOSÉ GALINDO. Trayectoria. 2008. Fotografía: Omar Carrera Knebel.....	370
Figura 42. Foto 50. REGINA JOSÉ GALINDO. Trayectoria. 2008. Fotografía: Erik Bjerklund ...	377
Figura 43. Foto 51. REGINA JOSÉ GALINDO. Mientras, ellos siguen libres. 2007. Fotografía: David Pérez.....	381
Figura 44. Foto 52. REGINA JOSÉ GALINDO. Mientras, ellos siguen libres. 2007. Fotografía: David Pérez.....	384
Figura 45. Foto 53. REGINA JOSÉ GALINDO. Hilo de Tiempo. 2012. Fotografía: María Jiménez, Lidia Reich y Cecilia Monroy.....	402
Figura 46. Foto 54. REGINA JOSÉ GALINDO. Hilo de Tiempo. 2012. Fotografía: María Jiménez, Lidia Reich y Cecilia Monroy.....	405
Figura 47. Fotos 55 y 56. REGINA JOSÉ GALINDO. Joroba. 2010. Fotografía: David Pérez.....	410
Figura 48. Fotos 57, 58 y 59. REGINA JOSÉ GALINDO. Hermana. 2010. Vídeo: José Juárez ...	414
Figura 49. Foto 60. REGINA JOSÉ GALINDO. La conquista. 2009	424
Figura 50. Fotos 61 y 62. REGINA JOSÉ GALINDO. Looting. Guatemala. Berlín. 2010. Fotografía: Marlon García y Judith Affolter	431
Figura 51. Foto 63. REGINA JOSÉ GALINDO. Looting. 2010. Fotografía: Judtih Affolter	440
Figura 52. Foto 64. REGINA JOSÉ GALINDO. Falso León. 2011	443
Figura 53. Foto 65. REGINA JOSÉ GALINDO. Corona. 2006. David Pérez	448
Figura 54. Foto 66. REGINA JOSÉ GALINDO. ¿Quién puede borrar las huellas? 2003. Fotografía: David Pérez	454
Figura 55. Foto 67 y 68. REGINA JOSÉ GALINDO. ¿Quién puede borrar las huellas? 2003. Fotografía: David Pérez	457
Figura 56. Foto 69 y 70. REGINA JOSÉ GALINDO. El peso de la sangre. 2004. Fotografía: Belia de Vico.....	461
Figura 57. Foto 71. REGINA JOSÉ GALINDO. Reconocimiento de un cuerpo. 2008. Fotografía: Paulo Jurgelenas.....	464
Figura 58. Foto 72. REGINA JOSÉ GALINDO. Caminos. 2013. Fotografía: Jorge Linares y David Pérez.....	468
Figura 59. Foto 73. REGINA JOSÉ GALINDO. XX. 2007. Fotografía: Aníbal López y David Pérez	474

Figura 60. Foto 74. REGINA JOSÉ GALINDO. XX. 2007. Fotografía: Aníbal López y David Pérez	478
Figura 61. Foto 75. REGINA JOSÉ GALINDO. Suelo común. 2013. Fotografía: Jaka Babnik	484
Figura 62. Foto 76. REGINA JOSÉ GALINDO. Tierra. 2013. Fotografía: Bertrand Huet	489
Figura 63, Foto 77. REGINA JOSÉ GALINDO. Tierra. 2013. Fotografía: Bertrand Huet	492
Figura 64. Fotos 78 y 79. REGINA JOSÉ GALINDO. Semillas. 2009	501
Figura 65. Foto 80. REGINA JOSÉ GALINDO. La Verdad. 2013. Fotografía: David Pérez y Jorge Linares	507
Figura 66. Foto 81. REGINA JOSÉ GALINDO. La Verdad. 2013. Fotografía: David Pérez y Jorge Linares	511
Figura 67. Foto 82. REGINA JOSÉ GALINDO. La Verdad. 2013. Fotografía: David Pérez y Jorge Linares	517
Figura 68. Foto 83. REGINA JOSÉ GALINDO. Paisaje. 2012. David Pérez	527
Figura 69. Foto 84. REGINA JOSÉ GALINDO. Paisaje. 2012. David Pérez	532
Figura 70. Foto 85. REGINA JOSÉ GALINDO. Todos estamos muriendo. 2000	536
Figura 71. Foto 86. REGINA JOSÉ GALINDO. Compartimiento. 2011	543
Figura 72. Foto 87. REGINA JOSÉ GALINDO. Rabia. 2011.....	547
Figura 73. Foto 88. REGINA JOSÉ GALINDO. Alud. 2011	551
Figura 74. Foto 89. REGINA JOSÉ GALINDO. Lesson of dissection. 2011. Fotografía: Matthew Bowman	555
Figura 75. Foto 90. REGINA JOSÉ GALINDO. Lesson of dissection. 2011. Fotografía: Matthew Bowman	556
Figura 76. Foto 91 y 92. REGINA JOSÉ GALINDO. Piel de gallina. 2012. Fotografía: Gert Voor int' Hooft	562
Figura 77. Foto 93. REGINA JOSÉ GALINDO. Necromonas. 2012. Fotografía: Emilio Prieto Pérez.....	564
Figura 78. Fotos 94 y 95. REGINA JOSÉ GALINDO. Necromonas. 2012. Fotografía: Emilio Prieto Pérez.....	566
Figura 79. Foto 96 y 97. REGINA JOSÉ GALINDO. Clausura. 2013	569
Figura 80. Foto 98. REGINA JOSÉ GALINDO. Desalojo. 2007. Fotografía: Marlon García	572

Figura 81. Foto 99. REGINA JOSÉ GALINDO. Cortejo. 2013. Fotografía Byron Mármol.....	577
Figura 82. Foto 100. REGINA JOSÉ GALINDO. Tanasoterapia. 2006. Fotografía: Alfredo Ceibal	580
Figura 83. Foto 101. REGINA JOSÉ GALINDO. Móvil. 2010. Vídeo: Marco Casado	585
Figura 84. Foto 102. REGINA JOSÉ GALINDO. Negociación en turno. 2013. Fotografía: Victor Robledo	589
Figura 85. Foto 103. REGINA JOSÉ GALINDO. Tumba. 2009. Fotografía: Oscar Oviedo y David Pérez.....	594
Figura 86. Fotos 104 y 105. REGINA JOSÉ GALINDO. Curso de supervivencia para hombres y mujeres que viajaran de manera ilegal a los Estados Unidos. 2007. Fotografía: Marlon García	597
Figura 87. Foto 106. REGINA JOSÉ GALINDO. Curso de supervivencia para hombres y mujeres que viajaran de manera ilegal a los Estados Unidos. 2007. Fotografía: Marlon García.....	602
Figura 88. Foto 107. REGINA JOSÉ GALINDO. America's Family Prisson. 2008. Fotografía: Tod Johnson y Kimberly Aubuchon	608
Figura 89. Foto 108. REGINA JOSÉ GALINDO. Let's Rodeo. 2008. Fotografía: David Pérez y Kimberly Aubuchon.....	613
Figura 90. Fotos 109, 110 y 111. REGINA JOSÉ GALINDO. Cabecita negra. 2008. Fotografía: Dolores Esteve.....	617
Figura 91. Fotos 112 y 113. REGINA JOSÉ GALINDO. Crisis blood. 2009. Fotografía: Jiri Thyn	622
Figura 92. Foto 114. REGINA JOSÉ GALINDO. Crisis hair. 2009. Fotografía: Thomas Soucek .	623
Figura 93. Fotos 115 y 116. REGINA JOSÉ GALINDO. Crisis cloth. 2009. Fotografía: Wing Yin Yau.....	625
Figura 94. Fotos 117 y 118. REGINA JOSÉ GALINDO. Breaking the ice. 2009. Fotografía: Arne Borgan	628
Figura 95. Foto 119. REGINA JOSÉ GALINDO. Crisis dignity. 2009. Fotografía: Francisco Toralla	630
Figura 96. Foto 120. REGINA JOSÉ GALINDO. Alarma. 2011. Vídeo: José Juárez.....	637
Figura 97. Foto 121. REGINA JOSÉ GALINDO. Alarma. 2011	640
Figura 98. Fotos 122 y 123. REGINA JOSÉ GALINDO. Valium10 ml. 2000. Fotografía: Rosina Cazali	645

Figura 99. Foto 124. REGINA JOSÉ GALINDO. Marabunta. 2011. Cámaras y edición: José Enrique Juárez y Nicandra Mejía	650
Figura 100. Foto 125. REGINA JOSÉ GALINDO. Caparazón. 2010. Fotografía: Rafael Burillo y Teresa Margolles	656
Figura 101. Foto 126. REGINA JOSÉ GALINDO. Caparazón. 2010. Fotografía: Rafael Burillo y Teresa Margolles	662
Figura 102. Fotos 127 y 128. REGINA JOSÉ GALINDO. A puño limpio. 2004.....	665
Figura 103. Foto 129. REGINA JOSÉ GALINDO. Ablución. 2007. Fotografía: David Pérez y Aníbal López	673
Figura 104. Fotos 130, 131 y 132. REGINA JOSÉ GALINDO. Brinco. 2008	680
Figura 105. Foto 133. REGINA JOSÉ GALINDO. Pelotón. 2011. Vídeo: José Juárez.....	689
Figura 106. Foto 134. REGINA JOSÉ GALINDO. Pelotón. 2011. Vídeo: José Juárez.....	694
Figura 107. Fotos 135, 136 y 137. REGINA JOSÉ GALINDO. Autofobia. 2009. Video: David Pérez.....	699
Figura 108. Foto 138. REGINA JOSÉ GALINDO. Confesión. 2007. Fotografía: Julian Stallabras	708
Figura 109. Fotos 139. REGINA JOSÉ GALINDO. Limpieza social. 2006. Fotografía: Hugo Muñoz	714
Figura 110. Foto 140. REGINA JOSÉ GALINDO. Limpieza social. 2006. Fotografía: Hugo Muñoz	720
Figura 111. Foto 141. REGINA JOSÉ GALINDO. Toque de queda. 2005	724
Figura 112. Fotos 142, 143 y 144. REGINA JOSÉ GALINDO. Toque de Queda. 2005	726
Figura 113. Foto 145. REGINA JOSÉ GALINDO. 150.000 voltios. 2007. Fotografía: David Pérez	728
Figura 114. Foto 146. REGINA JOSÉ GALINDO. Cepo. 2007. Fotografía: David Pérez.....	731
Figura 115. Foto 147. REGINA JOSÉ GALINDO. Camisa de fuerza. 2006. Fotografía: Kara 9Andrade.....	737
Figura 116. Foto 148. REGINA JOSÉ GALINDO. Libertad condicional. 2009. Fotografía: Laura 9Teodory	746
Figura 117. Foto 149. REGINA JOSÉ GALINDO. Peso. 2006. Fotografía: George Delgado	749
Figura 118. Foto 150. REGINA JOSÉ GALINDO. Polígrafo. 2008. Vídeo: David Pér9ez.....	763

Figura 119. Foto 151. REGINA JOSÉ GALINDO. Estrías. 2009. Fotografía: Nada Zgank.....769

Figura 120. Foto 152. REGINA JOSÉ GALINDO. Juegos de Poder. 2009. Vídeo: TV USP775