

Revista Centroamericana de Ciencias Sociales

Presentación

Encuentros

El péndulo vicioso: caudillismo y espacios constitucionales en América Latina

Eloy Fisher

La política exterior del presidente Mahmud Ahmadinejad hacia América Latina (2005-2010)

Sergio I. Moya Mena

Regina Galindo: el arte de arañar el caos del mundo.

El performance como acto de resistencia

Sergio Villena Fiengo

Un modelo social exitoso en la encrucijada: límites del desencuentro entre régimen laboral y de bienestar en Costa Rica

Mauricio Castro Méndez y Juliana Martínez Fanzoni

Ensayo y error: la puesta en práctica de la democracia directa en Costa Rica

Ilka Treminio Sánchez

Voces Nuevas

Mercado de trabajo precarizado dentro del Estado costarricense: las nuevas formas de contratación por tiempo definido para profesionales de ciencias sociales

Priscilla Carballo Villagra

De la denuncia de la dominación al análisis de la producción: apertura analítica en la Colonialidad del poder

Juan Pablo Gómez Lacayo



FLACSO
COSTA RICA
EL SALVADOR
GUATEMALA

Vol, VII, N.º 1
Julio 2010

INDICE

Encuentros

El péndulo vicioso: caudillismo y espacios constitucionales en América Latina <i>Eloy Fisher</i>	3
La política exterior del presidente Mahmud Ahmadinejad hacia América Latina (2005-2010) <i>Sergio I. Moya Mena</i>	25
Regina Galindo: el arte de arañar el caos del mundo. El performance como acto de resistencia <i>Sergio Villena Fiengo</i>	49
Un modelo social exitoso en la encrucijada: límites del desencuentro entre régimen laboral y de bienestar en Costa Rica <i>Mauricio Castro Méndez y Juliana Martínez Franzoni</i>	79
Ensayo y error: la puesta en práctica de la democracia directa en Costa Rica <i>Ilka Treminio Sánchez</i>	123

Voces Nuevas

Mercado de trabajo precarizado dentro del Estado
costarricense: las nuevas formas de contratación por
tiempo definido para profesionales de ciencia sociales
Priscilla Carballo Villagra..... 155

De la denuncia de la dominación al análisis de la producción:
apertura analítica en la Colonialidad del poder
Juan Pablo Gómez Lacayo..... 193

Reseñas

Freidenberg, Flavia y Manuel Alcántara (coords.): (2009)
*Selección de Candidatos, Política Partidista y Rendimiento
Democrático*. (México, Tribunal Electoral del Distrito
Federal)..... 217

Sojo, Carlos. **Igualíticos: la construcción social de
la desigualdad en Costa Rica**, (San José, Costa Rica:
FLACSO, 1ª edición)..... 221

Resúmenes / ABSTRACTS..... 227

Publicaciones recientes de FLACSO-Costa Rica..... 235

Lineamientos para autores..... 237

ENCUENTROS

Regina Galindo: el arte de arañar el caos del mundo

El *performance* como acto de resistencia

*Sergio Villena Fiengo*¹

“El mundo es ese caos conocido,
por qué no arañar en él.”

Regina Galindo
(entrevista con Silvio De Gracia, en Malabia, Argentina, 2009)

“Cada acción es un intento de mostrar un aspecto de la realidad, son actos que quieren denunciar o cuestionar. Mantengo una actitud crítica y quizás por allí se filtra el término político, no como politiquería, sino como compromiso social. Son pequeños actos de resistencia. El cuerpo individual en confrontación y resistencia como metáfora del cuerpo global”

Regina Galindo
(entrevista con E. Neira, <http://revista.escaner.cl/nodo/917>)

1 Doctor en Estudios de la Sociedad y la Cultura y profesor asociado en la Escuela de Sociología de la Universidad de Costa Rica, correo electrónico: sergio.villena@ucr.ac.cr. Este texto es resultado del proyecto N.º 211-B0-150, adscrito a la Vicerrectoría de Investigación de la U.C.R. El autor agradece la autorización de Regina Galindo para utilizar las imágenes que se intercalan en el texto, las cuales han sido tomadas del sitio de la artista www.reginajosegalindo.com.

Ciudad de Guatemala, octubre de 1998. Una joven mujer, descalza, con el pelo suelto y ataviada con un holgado vestido blanco, pende suspendida a varios metros de altura, amarrada por un cable que, cual cordón umbilical, la ata al imponente arco del céntrico edificio de correos. Durante su lento descenso, ella lee en voz alta y hace molinetes con los brazos, deshojando un cuaderno manuscrito con sus propias poesías, cuyos despojos son arrojados por sobre las cabezas de los sorprendidos transeúntes. Esa arriesgada e inusual operación, reportada y comentada por la prensa local del día siguiente, habría “quedado como parte del imaginario urbano de los guatemaltecos” (Cazali, 2000: 272), adquiriendo con el paso del tiempo el carácter de un acontecimiento que, emblemáticamente, señala un momento liminal en la historia del arte de su país: “con ese acto, Regina Galindo marcaba un nuevo ciclo para el arte en Guatemala, signado por un término casi impronunciable y desconocido para muchos: la *performance*.” (ibid, 2003: 11) Regina José Galindo, la protagonista de ese acontecimiento artístico ², nació en ciudad de Guatemala en 1974, ciudad donde –para decirlo a la manera de los catálogos de arte– vive y trabaja. En un país marcado por la violencia, política y ordinaria, azotada por los desastres “naturales” (en 1976, dos años después de su nacimiento, un terremoto de 7,6 grados en la escala de Richter azotó ciudad de Guatemala), además de huérfano de oportunidades de formación artística para los sectores de modestos ingresos de los que proviene, Regina Galindo estudia secretariado comercial y, en sus ratos libres, escribe poesía. Eso hasta que, en 1999, impresionada por las imágenes de body-art que descubrió explorando azarosamente la biblioteca del conocido fotógrafo guatemalteco Luis González Palma, decide incursionar en el mundo del performance.

2 A lo largo de este texto se utiliza el término acontecimiento según el sentido que le asigna el filósofo francés Alain Badiou en su libro **El ser y el acontecimiento** (2003) y que Slavoj Žižek resume así: “El acontecimiento es la verdad de la situación, hace visible/ legible lo que la situación ‘oficial’ tiene que reprimir, pero esa verdad está siempre localizada, es decir que es siempre la verdad de una situación específica.” (2001: 140)



Lo voy gritar al viento – Fotografía de Marvin Olivares y
Ron Mocan (Fuente: www.reginajosegalindo.com)

Su propuesta emerge y se desarrolla en el marco de la renovación generacional del arte guatemalteco que se produce en el contexto de la relativa apertura *contracultural*, en parte posibilitada por los Acuerdos de Paz (1996) firmados entre el gobierno y la insurgencia con el objetivo de poner fin a la prolongada guerra interna que asoló a ese país. En ese periodo se integra un grupo de artistas que, distantes de los poderes públicos y apoyados principalmente por ONG y organismos de cooperación internacional, han renovado los temas, los lenguajes y la relación entre arte y política dentro de Guatemala. Sin distanciarse –todo lo contrario, por medio de su acercamiento– de los temas y problemáticas propios de la sociedad guatemalteca en la coyuntura posbélica, han incursionado activamente en el ámbito internacional, tanto en la región centroamericana, como en los circuitos más amplios, capitalizando el interés internacional que, multiculturalismo posmoderno mediante, se ha despertado en el centro por la producción artística de las “regiones otras”.

Esta nueva generación, denominada con reservas “de posguerra” y “urbana”, está formada por Regina Galindo, María Adela Díaz, Moisés Barrios, Alejandro Paz, Aníbal López (A1-53567), Colectivo Caja Lúdica, Darío Escobar, entre otros artistas, así como por galeristas, críticos y curadores, entre los que destaca Rosina Cazali. Precisamente, esta curadora ha caracterizado el talante *contracultural* de estos artistas destacando que poseen “una actitud beligerante frente a las fuerzas moralistas, aquellas que desearían borrar de esta geografía la rabia de los escritores que publican en revistas contraculturales, a las feministas que han logrado abrir espacios de opinión con su propia voz, a quienes celebran un día por la dignidad lésbica y gay, o a los hombres que se sientan en plena vía pública para opinar sobre la situación del país [...] lo único que responde a nuestras inquietudes es el hacer arte desde la rebeldía que otorga la marginalidad.”(2003: 15)³.

Galindo es considerada una de las artistas más significativas de esa generación rebelde y la primera que, en ese país, se ha definido como artista del *performance* (cf. Cazali, 2000: 272). En poco más de una década, ha acumulado una notable trayectoria en ese género híbrido; cosecha reconocimiento gracias a sus presentaciones individuales y colectivas en escenarios internacionales de distintos continentes. Entre los galardones que ha obtenido, sin duda destaca el León de Oro al mejor artista joven, premio que le fue otorgado en uno de los principales escenarios de consagración en el campo artístico internacional⁴. la Bienal de Venecia (2005, edición 51). Pese a ello, o quizá precisamente por eso, la indiferencia habría caracterizado la recepción de la obra de Galindo en las instituciones y la sociedad guatemalteca, como lo expresa con cierta amargura Rosina Cazali, una de las personas que más de cerca han acompañado su trabajo: “Si hasta aquí no se ha comprendido la trascendencia de su trabajo

3 Introducción del libro *Pasos a desnivel* (2003: 15), en el cual se traza un “mapa” de la (contra) cultura guatemalteca de ese periodo.

4 Galindo cuenta varias participaciones en la Bienal de Venecia: “El dolor en un pañuelo” (1999), “Piel” (2001), “¿Quién puede borrar las huellas?” (2003), “Himenoplastia” (2005) y “() golpes” (2007); las fichas de estas presentaciones se encuentran en la base de datos de la Biennale: <http://asac.labiennale.org/>. El concepto de campo artístico ha sido elaborado por el sociólogo Pierre Bourdieu en su libro **Las reglas del arte** (2002), en el que distingue -con fines analíticos- dos subcampos: el “restringido” (donde un artista interactúa y busca el reconocimiento de sus pares) y el “ampliado” (en el que intervienen los actores “profanos”, esto es, el público en general).

en un país como Guatemala, no encuentro más palabras o leones de oro que lo logren” (cf. Cazali, en www.literaturaguatemalteca.org/rgalindo11.htm)⁵.

El trabajo de la *performer* guatemalteca se ha caracterizado por el tratamiento crítico del lado oscuro de la realidad posbélica de su país de origen, haciendo énfasis en la tensa relación que guardan el poder y la violencia con la memoria histórica y lo abyecto social. Una intensa pasión por lo Real atraviesa su obra⁶, compuesta por una serie de atrevidas e impactantes incursiones por esos territorios que configuran el borde interno de la sociedad guatemalteca, esa zona socialmente inhabitable que -tomando la definición que propone Judith Butler- constituye lo “abyecto” de esa sociedad. Galindo transita por esa zona invivible que, paradójicamente, está densamente poblada por quienes –en términos de esa filósofa queer norteamericana- no gozan la jerarquía de los sujetos, por los “supernumerarios” o “incontados de la cuenta” (cf. Ranciere, 1996); en fin, por aquellos que cargan la marca de las “identificaciones temidas” que configuran el límite que define el terreno de la viabilidad social del sujeto (cf. Butler, 2002: 19-20)⁷.

5 Cazali ha destacado la dimensión política de la obra de Galindo en los siguientes términos: “sus obras no son eventos despolitizados que nos inviten a desconectarnos de nuestra realidad y verles cómodamente desde el sofá de una sala. Su presencia no es la de la mujer a la que nos han acostumbrado los anuncios de cervezas. Su cuerpo es políticamente incorrecto para calar más hondo y eso nos perturba y nos coloca contra la pared. Además, la firme resistencia de Regina Galindo ante la fetichización moderna del objeto artístico nos ha regalado la posibilidad de dar valor a los eventos efímeros y apostar de manera progresiva al arte como política de vida.”(op. cit.)

6 La “pasión por lo Real” en el arte contemporáneo ha sido un tema recurrente en la crítica desde que Hal Foster publicó *El retorno de lo Real* (1996); consultar, entre otros, Perniola (2002), Kauffman (200), Badiou (2005), Hernández (s/f), Zizek (1998, 2004), etc.. Según Zizek, mientras el arte moderno se habría empeñado en trazar una línea demarcatoria nítida entre lo Real y lo Simbólico, el arte contemporáneo buscaría abolir esa frontera (1998: 39-40).

7 El borde alude a la diferencia interna, mientras que el límite se refiere a la diferencia externa (cf. Zizek, 1998); típicamente, un arte nacionalista tematiza la diferencia con el otro externo, mientras que un arte crítico busca poner en evidencia las exclusiones internas de toda operación totalizadora. El borde, así, designa aquellas “zonas ‘invivibles’, ‘inhabitables’ de la vida social, es decir, lo “abyecto” como sitio de “identificaciones temidas”: “En este sentido, pues, el sujeto se constituye a través de la fuerza de la exclusión y la abyección, una fuerza que produce un exterior constitutivo del sujeto, un exterior abyecto que, después de todo, es ‘interior’ al sujeto como su propio repudio fundamental” (cf. Butler, 2002: 19-20)

Este ensayo tiene como objetivo, precisamente, explorar el trabajo sobre lo Real que realiza Regina Galindo, prestando atención al potencial de transformación de los imaginarios sociales que posee el arte contemporáneo en Centroamérica. Motivado por esa preocupación sociológica y enterado de que la activación misma de ese potencial requiere un trabajo crítico de recepción de las propuestas que hacen los artistas, este ensayo tiene como propósito poner en diálogo la impactante obra de Galindo con las sugerentes tesis del psicoanálisis en la versión que presenta Slavoj Zizek con base en los textos de Jacques Lacan. Aspiramos a que este cortocircuito vislumbre algunas vetas interpretativas que puedan sumarse dialógicamente a la polifonía de otras lecturas, igual o más legítimas, que una cada vez más nutrida crítica viene realizando sobre los “pequeños actos de resistencia” que, con su cuerpo como principal instrumento, escenifica esa singular artista guatemalteca. Para ese propósito, hemos seleccionado, entre la extensa obra de Galindo (cfr. <http://www.reginajosegalindo.com>), dos de sus *performances*: ¿Quién puede olvidar las huellas? (2003, también titulada “¿Quién puede borrar las huellas?”) y PERRA (2005).

**¿Quién puede olvidar las huellas?
(2003, Ciudad de Guatemala)**

“-y yo prefiero mi infierno-
mi país de demonios
de mentes perversas
de gente mala.

Porque acá se respira caliente
pero se respira en paz

-y yo no soy paz- soy guerra
bomba lacrimógena
bala perdida”

Regina Galindo, fragmento de “El llamado de la Sangre”

¿Quién puede olvidar las huellas? es tanto una acción artística como un acto político desde el arte. Presentada en el centro histórico de la ciudad de Guatemala en una coyuntura política particular (julio de 2003), es una valiente protesta contra la habilitación que hizo el Tribunal Constitucional de Guatemala de la candidatura de Efraín Ríos Montt, respaldada por el Frente Republicano Guatemalteco (FRG), aun cuando la misma Constitución de ese país prohíbe a cualquier partícipe en un golpe de Estado aspirar a la presidencia de la República. Cabe aquí recordar que a este General del Ejército de Guatemala y también pastor evangélico se la ha atribuido la responsabilidad de haber planificado y ordenado –en su condición de presidente de facto (1982-1985)- la sanguinaria política represiva y de “tierra arrasada” que implementó el ejército en la década de los ochenta, dejando un saldo de varias decenas de miles de personas asesinadas y ciento de aldeas campesinas destruidas.

La *performance* se inició a las puertas del edificio de la Corte de Constitucionalidad, en cuyos escalones exteriores la artista se presentó cubierta con un vestido negro largo, sin mangas, con los pies descalzos y portando un bañador de color blanco lleno de sangre humana. Luego de mojar parsimoniosa y solemnemente sus pies en el rojo y viscoso fluido, Galindo comenzó a caminar hacia el Palacio Nacional de Gobierno de Guatemala, recorriendo ese trayecto ante la mirada sorprendida de los transeúntes y bajo la vigilancia, a prudente distancia, de los policías que resguardaban ambos edificios. Simbólicamente, cada huella dejada por Galindo representa a cada una de las personas asesinadas durante el gobierno tiránico de Ríos Montt; en conjunto, esas marcas forman un sendero rojo que recuerda los signos con los que los antiguos mayas marcaban los caminos en sus mapas/códices; irónicamente, ese sendero puede también verse como una alfombra roja, sangrienta, por la que esa vergonzosa candidatura parecía estar transitando hacia una nueva titularidad del poder estatal.



¿Quién puede borrar las huellas? – Fotografías de Víctor Pérez
(Fuente: www.reginajosegalindo.com)

Esta puesta en escena puede interpretarse como un solemne y melancólico ritual de duelo, una acción que se sitúa en la *laminilla*, en el espacio que, según la teoría psicoanalítica que nos sirve de referencia, está ubicado entre las dos muertes—la física y la simbólica—de quienes fueron víctimas del ejército durante la guerra civil. Es una evocación de la existencia simbólica de los físicamente desaparecidos para protestar ante el aberrante acto jurídico que pretendía habilitar legalmente como legítimo aspirante a la presidencia de la república a uno de los principales —aunque impune— perpetradores del horror represivo. Es un recordatorio de que, de cumplirse ese obscuro objetivo, se estaría produciendo ya no sólo la muerte física de las víctimas, sino también su muerte simbólica, puesto que, de consumarse ese abominable hecho, el horroroso crimen de lesa humanidad estaría siendo duplicado: el responsable de su muerte física humillaría esta vez la memoria de las víctimas.

¿Quién puede olvidar las huellas? recuerda, a quienes preferirían olvidar, que no hay “democracia” ni “paz” si no se saldan las cuentas con el pasado, si no se realiza adecuadamente el duelo por los desaparecidos, si no se conoce la verdad, se repara la injusticia y se trabaja para terminar con la violencia y sus causas. Porque, como Galindo lo hace ver en su *performance* “Corona” (2006), es un absurdo conmemorar triunfalmente los diez años de la firma de los Acuerdos de paz, en una sociedad donde la violencia sigue siendo el pan de cada día: por ello, una ofrenda floral funeraria gigante (“corona”) fue colocada por la artista en medio de la plaza Central de Ciudad de Guatemala con el propósito de rendir homenaje a los muertos en el conflicto, pero también –y sobre todo- para llamar la atención sobre la persistencia de la violencia en el periodo posbélico, que habría dejado “más de 6040 asesinatos en el año de la paz”.

Así, parafraseando a Zizek, podríamos decir que Galindo, contra el pretendido “fin de la historia” (por lo menos de “una” historia) que para algunos significan los Acuerdos de Paz, escenifica el rechazo histórico del sujeto al mandato político de sucumbir al olvido o a la indiferencia como exigencia para que emerja una sociedad “posbélica” armoniosa⁸. Cada huella que deja Galindo en su recorrido parece escenificar el imperativo de una ética de lo Real, la cual, en casos como éste, consiste en “marcar repetidamente el trauma como tal, en su misma ‘imposibilidad’, en su horror no integrado, por medio de algún gesto simbólico ‘vacío’”(cf. Zizek, 2004: 352)⁹. *¿Quién puede olvidar las huellas?* es un monumento artístico que honra la memoria de las víctimas, una lápida que recuerda el trauma de la guerra y condena la impunidad, lo cual -lejos de confinarnos a un enamoramiento nostálgico del pasado- nos ayuda a tomar distancia

8 La víctima más emblemática por su insistencia en investigar la verdad de los múltiples crímenes y violaciones a los derechos humanos fue Juan Gerardi, impulsor del proyecto Interdiocesano de Recuperación de la Memoria Histórica; este religioso fue asesinado a golpes en abril de 1998, dos días después de que presentó el informe “Guatemala: Nunca Más”.

9 Para Zizek, el imperativo ético consiste en mantener vivo el deseo a cualquier precio: “No se trata de recordar el trauma pasado lo más exactamente posible: esta “documentación” es falsa *a priori*, transforma el trauma en un hecho objetivo, neutro, mientras que la esencia del trauma consiste precisamente en que resulta demasiado horrible para recordarlo, para integrarlo en nuestro universo simbólico.” (2004)

sobre el presente, “una distancia que nos permita discernir los signos de lo Nuevo.”(ibíd: 352-353)

Dos días después de que Regina Galindo presentó *¿Quién puede olvidar las huellas?*, la candidatura presidencial de Ríos Montt fue rechazada por los órganos jurídicos competentes, no sin que se produjera una movilización de simpatizantes del fallido candidato para protestar violentamente contra su inhabilitación. Es imposible saber en qué medida esa puesta en escena contribuyó a esa decisión, pero sí se puede señalar que el trabajo de anamnesis que en esa ocasión realizó la artista guatemalteca causó un impacto que trascendió esa coyuntura particular. Al hacer irrumpir la memoria de los vencidos, de las víctimas de la violencia estatal en Guatemala, al condensar la indignación de buena parte de la población guatemalteca, nos mostró, en un caso particular, cómo las artes visuales pueden contribuir a “preservar la huella de todos los traumas, sueños y catástrofes históricos que la ideología imperante del ‘fin de la historia’ preferiría obliterar” (ibíd: 353).

La preocupación de Galindo por actualizar la memoria y repudiar la impunidad se prolonga en otras *performances*, entre las cuales se mencionan “El peso de la sangre” (2004), “Confesión” (2007) y “150.000 voltios” (2007). La primera de ellas fue presentada en un espacio público, la Plaza Central de Ciudad de Guatemala, y hace alusión al dolor hasta ahora no redimido que sufrieron las víctimas de las torturas que fueron habituales en el periodo bélico: la grabación en video muestra a Galindo sentada bajo el sol del mediodía, recibiendo estoicamente una serie pausada e infinita de gotas de sangre que caen sobre su cabeza. La artista se aplica a sí misma, en un lugar público y muy visible, un método de tortura conocido desde la antigüedad; pero en este caso el líquido que cae no es agua sino sangre, lo que le da aún mayor dramatismo a la puesta en escena, operando en el espectador como una especie de segunda tortura: la tortura del recuerdo de los crímenes no redimidos, el peso de la sangre sobre la conciencia de quienes sobrevivieron al conflicto.

La segunda de las *performances* mencionadas, titulada “Confesión” (Palma de Mallorca, 2007), trata también el tema de la tortura: en una habitación sórdida que parece ser un oscuro sótano

(como sabemos, uno de los escenarios típicos de la tortura) y con la ayuda de un fornido asistente que se ha ofrecido como voluntario para personificar a un aplicado verdugo, Galindo se somete al waterboarding (“submarino”). Es violentamente forzada a soportar una serie de inmersiones en el agua que está almacenada en un tonel, llevando la prueba hasta el límite de resistencia al ahogo, tras lo cual es arrojada con violencia contra el suelo, donde su cuerpo empapado jadea profunda y lastimosamente, como un pez fuera del agua, hasta que la imagen funde en negro. Finalmente, en “150.000 voltios” (Italia, 2007) Galindo personifica un tercer método de represión: recibe, sin oponer resistencia, tres descargas eléctricas perpetradas por un asistente armado con una macana eléctrica, hasta quedar tendida en el asfalto, al parecer inconsciente.

Por el tema y sus implicaciones políticas, las *performances* de Galindo que hemos comentado están estrechamente emparentadas con las propuestas de otras artistas que han tematizado una y otra vez los horrores de los conflictos bélicos intestinos. Particularmente, muestra afinidad con el trabajo de la artista Marina Abramovic (nacida en 1946 en Belgrado) en su conmovedora *performance* “*Balkan Baroque*”, presentada en 1997 en la XLVII edición de la Bienal de Venecia. Durante cuatro días y seis horas, la artista, sentada ante un fondo negro y bajo las imágenes proyectadas de sus padres y la de ella misma, emprendió la agotadora faena de limpiar meticulosamente, una a una, las mil quinientas piezas de huesos de ternera aún sangrantes que formaban la montaña sobre la que estaba sentada ataviada con una bata blanca como las que usan los médicos, mientras entonaba a capela canciones populares de Yugoslavia y las naciones en las que ese país se fragmentó. Como Galindo en ¿Quién puede borrar la huellas?, Abramovic escenifica el sangriento e infinito horror desencadenado en la guerra civil y la cruel limpieza étnica que enlutó su lugar de origen durante la guerra que asoló los Balcanes la pasada década de 1990.

PERRA (2005, Milán-Italia)

“Yo hablo como mujer y mi trabajo está invadido de mi condición, ya que es inevitable. El ser mujer latina, mujer guatemalteca, claro que me marcó y me hizo lo que soy ahora. Todos somos resultados de nuestra historia y nuestro contexto, del espacio y el ambiente en donde nos desarrollamos. Yo solamente he vivido en Guatemala con una problemática muy grande de violencia en general y una violencia de género fuera de todo límite.”

Regina Galindo (entrevista con E. Neira, en Revista Escaner.

En un pequeño recinto y con una escenografía minimalista, formada apenas por una pequeña silla metálica de color gris, Regina Galindo ejecuta la puesta en escena de su performance “PERRA”. Con el pelo suelto, descalza y con un vestido negro largo, que parece denotar un acto solemne --¿de duelo por ella misma, por las mujeres guatemaltecas?-, la silueta del cuerpo de la artista marca un contraste absoluto con el fondo claro, relativamente bien iluminado, sobre el que se recorta. Con calculada y ceremonial parsimonia, la artista se sienta, descubre su pierna izquierda y levanta su mano derecha, en la que empuña un pequeño instrumento punzocortante. Lentamente, pero con firmeza, acerca el puñal a su muslo y presiona suavemente hasta herir la piel, desplazando la punta encarnada para formar unos arabescos que, a medida que mana la sangre, vemos que conforman las cuatro letras de la palabra “PERRA”. El movimiento pausado de la mano se acompaña de contenidos gestos faciales, que muestran la decisión estoica de soportar el dolor y llevar el proceso de inscripción hasta el final; la tensión dramática se incrementa conforme la performance avanza, provocando en los espectadores una sensación de shock, un malestar, un sentimiento de vértigo que nos sitúa entre el estupor, la fascinación y la repugnancia hacia la representación.



Perra – No registra autoría de la fotografía (Fuente: www.reginajosegalindo.com).

Esta acción recuerda algunas de las *performances* realizadas por una de las pioneras del *body-art*, la francesa Gina Pane (1939-1990), quien –al igual que Marina Abramovic- también hacía cortes profundos en su piel-lienzo, utilizando espinas de rosas (*Actionsetimentale*, 1973), cristales de copas rotas (*Transfert*, 1973) y hojas de afeitar (*Psyché*, 1974), mientras declaraba que la apertura sacrificial de su cuerpo era hecha por “amor a los demás” (cf. Guasch, 2006: 107). De alguna manera, esa semejanza autoriza apropiar, en referencia con la obra de Galindo, las palabras con las que la crítica de arte catalana Anna Guasch comenta las acciones de Pane: “denunciaba los condicionamientos sociales que pueden conducir al hombre a su automutilación: quería provocar en el espectador, fuese con su hostilidad o con su indiferencia, un estado de malestar que le hiciese reaccionar ante tales condicionantes”(ibíd: 108)

¿Qué es lo que Galindo trata de representar en su performance “PERRA”? ¿Cuáles son las connotaciones que, en esa puesta en escena, se asigna a la palabra que le da título? En una charla que impartió en Costa Rica (Toer/ética, 2008), la artista narró que, hacia

2005, en Guatemala comenzaron a aparecer cuerpos de mujeres asesinadas, que habían sido previamente violadas y torturadas, prácticas brutales que ella señala como una abominable herencia del conflicto armado. En otra comunicación, Galindo abunda sobre este tema, destacando la influencia que este ha logrado en su actividad artística:

“Yo solamente he vivido en Guatemala con una problemática muy grande de violencia en general y una violencia de género fuera de todo límite. Durante el conflicto armado, el daño a la población femenina era parte de la estrategia de guerra para infundir temor en la población, porque al matar a una mujer se mataba también la posibilidad de vida. En la actualidad, desde hace algunos años, esto ha vuelto a ser parte de la realidad guatemalteca, solo que a mayores índices. Diariamente son asesinadas mujeres de las formas más brutales. Generalmente los cuerpos de los hombres aparecen degollados, con un tiro de gracia, apuñalados, asfixiados, pero el de las mujeres presentan evidencias de haber sido violadas y torturadas, previamente a ser asesinadas.”(Galindo, entrevista con E. Neira, cit.)¹⁰

Muchos de los cuerpos de mujeres asesinadas habrían aparecido marcados con inscripciones, algunas hechas con navaja y otras con bolígrafo, en las que se podía leer “maldita perra”, “muerte a todas las perras”, “odio a las perras” y otras leyendas similares. En ese contexto, la *performance* “PERRA” se presenta como un acto de resistencia para “quitarles el poder [a los agresores] y hacérmelo yo misma”: “Realizar la acción era una manera de revertir el poder de quienes nos mantienen en la zozobra. Una mujer, al inscribirse ella misma la palabra PERRA con un cuchillo, dejando una marca que permanecerá, les quita a otros el poder de hacerlo. Nadie puede

10 En los últimos años, la situación parece haberse tornado aún más grave, debido a que –como ha ocurrido en otros países, como México– las mujeres se habrían convertido en botín de guerra de los cárteles del narcotráfico. La magnitud del fenómeno violencia/impunidad es escalofriante: en el 2009, 829 mujeres habrían muerto asesinadas; sólo una persona fue sentenciada por femicidio (Alberto Nájjar en BBC Mundo, 24 de febrero de 2010).

marcarla, ella ya lo ha hecho.”(Galindo, entrevista con Viviana Siviero, en Scottini y Siviero, 2006). Así, el acto artístico de producirse una marca corporal por escarificación puede considerarse, en términos del psicoanálisis lacaniano, una forma de violencia en acto, una apropiación subjetiva de la terrible *violencia* de género que, invirtiendo su signo, pretende conjurar el temor de las víctimas.

Ese tipo de pasaje hacia la violencia autoinfligida como acto extremo de subjetivación artística es una de las estrategias performáticas que Galindo utiliza en sus propuestas con el fin de romper el silencio y confrontar a los espectadores con aquello que, en lo profundo, les perturba. Es una forma de lidiar con la violencia omnipresente en su sociedad de origen, aun en el periodo posbélico, enfrentando cara a-cara el rostro terrible de lo Real:

“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 haber ordenado todo. El poder está en mis manos, aunque a primera vista yo sea la víctima. Hay un juego macabro de confusión de roles”
(Galindo, entrevista con Tarifeño, 2009)

Para comprender el alcance político de este tipo de acciones, podemos apoyarnos en el influyente libro *Cuerpos que importan*, en el que Judith Butler analiza las denominaciones sociales de signo opuesto “niña”/“queer”. Refiriéndose a Estados Unidos, la autora señala que la posición de “niña” se ha constituido en la norma social legitimante de género, por lo que toda mujer que busque ser “alguien”, esto es, que aspire a constituirse como sujeto viable, está obligada a actuar esa norma. De ese modo, “la femineidad no es producto de una decisión, sino de la cita obligada de una norma, una cita cuya compleja historicidad no puede disociarse de las relaciones de disciplina, regulación y castigo” (2002: 326). Toda mujer que no se apegue a la norma social será arrojada al mundo de lo abyecto y será

calificada con alguna de las múltiples nominaciones condenatorias que los grupos dominantes utilizan como parte de su “discurso oculto”, entre las cuales Butler señala el término “queer”, pero que también comprende términos de elevado contenido misógino como “perra”¹¹.

Ahora bien, reivindicar como propia alguna de esas “identidades temidas” (como la de “perra” o “queer”) es un acto de rebeldía que, escenificado tanto en el campo artístico contemporáneo como en el ámbito político por los “nuevos movimientos sociales” (véase Melucci, 1999, por ejemplo), opera como una forma de resistencia a la estigmatización, como un desafío abierto a los códigos culturales hegemónicos que pautan la vida social, como una forma de desestabilización que hace mella en aquella dimensión que el psicoanálisis lacaniano denomina “lo Simbólico”. Por ello, la apropiación e inversión de ese término injurioso que concurre en Galindo puede valorarse en términos similares a como Butler pondera la apropiación que algunas activistas del movimiento queer en Estados Unidos hacen de este término:

“De manera paradójica, aunque también implica una importante promesa, el sujeto encasillado como ‘queer’ en el discurso público a través de interpelaciones homofóbicas de diverso tipo retoma o cita ese mismo término como base discursiva para ejercer la oposición. Esta clase de cita se manifiesta como algo teatral en la medida en que imite y haga hiperbólica la convención discursiva que también invierte. El gesto hiperbólico es esencial para poner en evidencia la “ley” homofóbica que ya no puede controlar los términos propios de sus propias estrategias de abyección” (Butler, op. cit.: 326, resaltado por SVF)

11 Un ejemplo cinematográfico de las estrategias retóricas en las que se distingue claramente el discurso público y el discurso oculto (sobre esta distinción, cf. Scott, 1990, passim) entre los grupos dominantes lo encontramos en la película “La muerte y la doncella” (1994), dirigida por Roman Polanski. “En un país suramericano” una mujer que fue reprimida y ultrajada durante la dictadura reconoce a su verdugo por su forma de hablar, pero no puede convencer a su esposo de su descubrimiento, hasta que, tras ejercer presión sobre el sospechoso, éste pierde la compostura y olvida el discurso políticamente correcto, pronunciando en tono amenazante una palabra que hace de confesión: “¡perra!”.

Marcarse “PERRA” en el muslo es, pues, un gesto artístico hiperbólico que, simultáneamente, neutraliza el goce sádico de los agresores y *empodera* a las mujeres, devolviéndoles a los misóginos su propio mensaje, pero invertido: “sí, soy ‘perra’ ¿y qué?” Es un acto de resistencia pública ante las normas impuestas por la masculinidad hegemónica (sobre la definición del orden de género patriarcal, véase Connell, 1995, en especial el capítulo 3), ejerciendo con valentía una feminidad resistente que, sobreponiéndose ante el aterrador despliegue cotidiano, casi omnipresente, de la violencia patriarcal, mira a los ojos de los agresores y sus cómplices y les espeta en voz alta: “¡no les tengo miedo!” La laceración de la carne a la que la artista se somete *motu proprio* logra poner en evidencia las estrategias misóginas de abyección y de aniquilación de las feminidades no sometidas, los mecanismos patriarcales de exclusión y de normalización, las palabras y las prácticas que se usan para estigmatizar y marcar los cuerpos y las almas de aquellas mujeres que, potencial o efectivamente, ejercen aquellas formas de feminidad que se consideran amenazantes a los modelos de masculinidad hegemónica.

La crítica feminista que Galindo hace del orden social guatemalteco, en especial de la violencia de género, física y simbólica, que se ejerce cotidianamente en un “país de extremo machismo” y “sin justicia” (cf. Galindo, 2006: 29), ha sido una de las constantes de su trabajo. Ejemplos de esa preocupación son *performances* como 279 golpes (2005), “El dolor en un pañuelo” (presentada en 1999 en la Bienal de Venecia), “Himenoplastia” (Colectiva Cinismo, Contexto, Guatemala 2004), “Recorte por la línea” (con la colaboración del Dr. Billy Spence, Primer Festival de Arte Corporal, Caracas 2005), “Mientras, ellos siguen libres” (2005), “Extensiones”, entre otras.

En “279 golpes” (2005), Galindo se encierra en un pequeño recinto, desde donde y por medio de un altoparlante deja escuchar al público el impacto de los 279 golpes que ella se propina a sí misma, uno por cada femicidio reportado por los medios de comunicación durante ese año. Esta performance fue presentada también en la Bienal de Venecia, con el título modificado de “() golpes” (2007), para señalar el carácter abierto de la cuenta: en esa ocasión, Galindo se dio 394 golpes, el número de mujeres asesinadas entre 2004 y 2005. En “Extensiones” (2008, Costa Rica), la artista trabaja con la

colaboración de un estilista profesional y seis estudiantes de artes dramáticas; poniendo en escena toda la parafernalia propia de un salón de belleza, el estilista las va peinando una a una, colocándoles unas extensiones manufacturadas con cabello recuperado de los cuerpos de mujeres víctimas de la violencia posbélica en ciudad de Guatemala, acto con el cual da continuidad simbólica a su existencia¹². En “Mientras, ellos siguen libres“ (2007) escenifica las prácticas eugenésicas que aplicó el ejército durante el conflicto armado: embarazada de ocho meses y desnuda, se hace amarrar de pies y manos con cordones umbilicales reales a una cama, de la misma forma en que, según lo narran los propios testimonios de algunas de las víctimas (extraídos del documento “Guatemala: Memoria del Silencio” (CEH, 1999)), la mujeres indígenas eran sujetadas para ser violadas en múltiples ocasiones con el fin de que abortaran y adquirieran alguna infección que les impidiera tener hijos en el futuro (charla en Teor/ética, 2008)¹³.

Hacerse “nada” en lo simbólico mediante el ultraje a su propio cuerpo es la forma en que Galindo escenifica su destitución subjetiva, su suicidio simbólico, su rebelde toma de distancia frente a los mandatos del gran Otro, entendiendo como tal aquella trascendencia –Dios, la nación, la humanidad- que sirve de precario sostén al orden simbólico¹⁴. La marca de la “retirada del sujeto respecto del Otro” es equivalente a la huella de la violencia material que hace de su cuerpo un objeto monstruoso, anamórfico, un “residuo excremental”, la encarnación de lo abyecto que, al ser exhibido sin atender a las

12 Este acto de actualización de la memoria recuerda a los que se realizan en la celebraciones de días de muertos en países como Bolivia, donde los familiares y amigos de los difuntos se reúnen para, entre otras cosas, comer *t'anta wawas* (panes antropomorfos que simbolizan el cuerpo del difunto), acto de antropofagia ritual similar a la ingestión de la hostia y el vino (símbolos del cuerpo y la sangre de Cristo) en las ceremonias católicas. Cabe notar, empero, que en estos casos la simbolización es metonímica, mientras que en “Extensiones” es sinecdótica, puesto que los cabellos son efectivamente parte del cuerpo de las difuntas, lo que también les da un carácter de fetiche.

13 Un estudio sobre las infames políticas eugenésicas que se han aplicado en América Latina contra las poblaciones indígenas es el de Nancy Stephan (1991). Por su parte, el largometraje “Yawar Mallku” (1969), dirigido por Jorge Sanjinés, denuncia las prácticas de esterilización de las mujeres indígenas en Bolivia.

14 En la novela “Única mirando al mar”, de Fernando Contreras, el personaje principal se arroja a sí mismo a la basura, cometiendo un “identicidio”, acto de “hacerse nada” homologable al que realiza Galindo en su *performance* “No perdemos nada con nacer” (2000). Hemos analizado la novela de Contreras en Villena (2009).

normas del “pudor”, el “decoro” y la “decencia”, busca poner en evidencia las insolubles inconsistencias de ese Otro¹⁵. Aquello que desde una lectura superficial podría parecer gratuita crueldad masoquista es, sin embargo, un acto subjetivo de empoderamiento que, en las antípodas de un martirologio expiatorio, se niega a asumir la falta del gran Otro como propia, buscando más bien hacer evidente la inconsistencia constitutiva de ese gran Otro.

Decimos que el acto de Galindo se encuentra en las antípodas del sacrificio porque, como lo señala Zizek, el *sacrificio* es un mecanismo que ciega al sujeto respecto de la fisura del Otro: “la función elemental de éste [el sacrificio] es *sanar la fisura del Otro*. Lo que mantiene unida a una comunidad ‘sustancial’ (‘primordial’) es su rito de sacrificio, y la posición de un extraño se define, precisamente, por su negativa a tomar parte en él.”(cf. Zizek, 2004: 75)¹⁶. Para este autor (que en esto sigue a Lacan), el sacrificio de Cristo ejemplifica de manera superlativa la tesis del chivo expiatorio y la fascinación del sacrificio como forma de hacer propia la inconsistencia constitutiva del gran Otro: “su gesto, como gesto de amor, oculta el abismo causante de angustia de la inconsistencia del Otro, llevando a cabo con ello el vuelco desde la religión de la angustia (judaísmo) hasta la religión del amor (cristianismo)” (ibíd: 77-78).

En tanto el trabajo de Galindo busca poner en evidencia la fisura del Otro, habría, pues, que rechazar la tentación de interpretarlo como una especie de residuo/actualización del martirologio cristiano, sobre el cual nos ilustran las desgarradas imágenes barrocas¹⁷. Por el

- 15 Deleuze y Guattari señalan, respecto a la crueldad: “no tiene nada que ver con una violencia cualquiera o natural que se encargaría de explicar la historia del hombre; ella es el movimiento de la cultura que se opera en los cuerpos y se inscribe sobre ellos, trabajándolos” (en Weigel, 1999: 251).
- 16 En su dimensión más fundamental, el sacrificio es un “don de reconciliación” al Otro, destinado a apaciguar su deseo. El sacrificio oculta el abismo del deseo del Otro, más precisamente: oculta la falta, la inconsistencia, la “inexistencia” del Otro que trasluce en este deseo. [...] el heroísmo exigido por el psicoanálisis no es el gesto heroico de asumir uno mismo el sacrificio, de aceptar el papel de víctima sacrificial sino, por el contrario, el de *resistir la tentación del sacrificio*, de enfrentar lo que la imagen fascinante de éste *oculta*.”(cf Zizek, 2004: 75).
- 17 En un reciente artículo, Cazali cita la siguiente declaración de Galindo sobre la relación que guarda su trabajo con el tema religioso: “Para ser honesta, yo no se sé ni entiendo mucho de religión [...] De las cosas más valiosas que me enseñó mi padre fue en no creer en la Iglesia como organismo, como institución. 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 opresión, de jerarquías y poder.”(en Cazali, 2009: 83)

contrario, aunque en términos formales los actos que ejecuta Galindo tienen algo de teatro barroco, en su contenido escenifican más bien una hegeliana negación de la negación: representan el sacrificio del sacrificio, son un aparente sacrificio para, precisamente, hacer evidente aquello que todo sacrificio busca ocultar: el retorno del sujeto como síntoma de las inconsistencias del orden simbólico, del gran Otro. Galindo no es un “chivo expiatorio” que se sacrifica para reconstituir (suturar) el tejido social desgarrado y devolver la ilusión de consistencia del gran Otro, sino más bien un “mediador evanescente” que, cada vez que ejecuta un acto de extrañamiento del orden simbólico (“el Gran Otro”), hace patente la violencia que atraviesa a la comunidad, abriendo un hueco en el discurso del “fin de la historia” para que irrumpa “la historia de los vencidos”, la historia de las mujeres ultrajadas, violadas, marcadas, asesinadas.

Las *puestas* en escena de Galindo operan como artificios alegóricos, como imágenes dialécticas, que hacen posible “el salto de tigre” de la redención de los vencidos, sobre la cual reflexiona profundamente Walter Benjamin es sus “*Tesis sobre filosofía de la historia*” (1939). El fin de las *performances* de Galindo no es escenificar un martirologio de la carne per se, un sacrificio que apacigüe el afligido ánimo de su atribulado prójimo dejando el statu quo inalterado. Por el contrario, el ultraje en el propio cuerpo que escenifica es una estrategia alegórica para propinar una puñalada en el corazón del orden simbólico patriarcal. El cuerpo indisciplinado de Galindo rehúsa públicamente responder a las interpelaciones ideológicas, a los mandatos simbólicos; con un gesto insolente que erosiona el poder constitutivo del gran Otro se propone “atravesar el fantasma” de las identificaciones permitidas y se posiciona en lo abyecto, del lado de las “subjetividades inviábiles”.

Esta artista rompe con las ataduras (contenciones, márgenes) que cotidianamente suturan el cuerpo individual (el de ella, el de todos nosotros) al orden simbólico; de esa manera, sustrae su cuerpo al orden simbólico, recuperando para sí la soberanía absoluta que todo sujeto pleno, verdaderamente libre, debería ejercer sobre su propio cuerpo. Esa potencia subjetiva de la identificación con lo

abyecto, ese gesto insolente hace vislumbrar –a quienes no huyen espantados ante el rostro de lo Real- la posibilidad de hacer estallar la sociedad patriarcal. La capacidad de subjetivación que demuestra Galindo para tratar artísticamente los traumas de la historia reciente y contemporánea que aquejan día a día a la sociedad guatemalteca nos permiten, si podemos resistir el terror y recuperar el potencial de transformación social que provoca el fulgor cegador de la iluminación dialéctica que contienen sus *performances*, tener esperanza de que es posible construir un nuevo tipo de vínculo social.

Apuntes finales no conclusivos

“¿Con que ojos me ve el gobierno? No me ve, yo no existo para ellos. La realidad es que nuestras acciones artísticas, en medio de una realidad como la que se vive en Guatemala, pasan casi desapercibidas. Lo que importa allí es sobrevivir.”

Regina Galindo (2006: 31)

“Lo infinito no se captura en la forma, transita por ella. La forma finita puede equivaler a una apertura infinita si es un acontecimiento, si es lo que adviene.”

Alain Badi (2005: 195)

Suspendido en el aire, amarrado a una cama, sometido a la tortura, el cuerpo de Regina Galindo es -como diría Weigel (1999: 251), campo de luchas y territorio de simbolizaciones, memoria colectiva. Galindo ha presentado *performances* en los que se ha identificado con víctimas de guerra, mujeres violadas, pacientes psiquiátricos, inmigrantes tercermundistas, “cabecitas negras”, etc., realizando la puesta en escena de lo abyecto en los términos de la sociedad huésped donde ha realizado sus representaciones, sea Guatemala u otro país. En todas sus *performances* escenifica una sublevación subjetiva de lo corporal, una “indisciplina” o una “inconducta” del cuerpo para operar un cuestionamiento “antiestético” de la condición humana y de la identidad femenina¹⁸.

18 En ese sentido, este uso del cuerpo en el arte contemporáneo se distingue radicalmente

Como es característico del arte contemporáneo, en especial de la *performance*, el cuerpo de Galindo se muestra repulsivo y está en rebelión, escenificando puestas en escena que hacen estallar las definiciones de arte, pero también las de patología y pornografía (cf. Kauffman, 2000: 23). Ese uso trasgresor, “políticamente incorrecto” (Cazali), que Galindo hace de su cuerpo, provoca incomodidad o incluso estupor entre la mayor parte del público “profano”, anclado en una concepción tradicional según la cual el arte está centrado en el ideal de belleza. Esa concepción del arte es profundamente perturbada por un uso político del cuerpo desde los márgenes de lo obscuro: “el cuerpo sin bordes o contención y la obscenidad es la representación que conmociona y excita al espectador, en vez de aportarle tranquilidad y plenitud.” (cf. Neal, 1998: 13).

Las *performances* de Galindo que hemos interpretado en este ensayo pueden interpretarse sociológicamente desde la teoría psicoanalítica de Jacques Lacan (en la versión de Slavoj Žižek) como una serie de *acting out*, como *violencia en acto* que hace irrumpir la subjetividad, mediante una secuencia de “atravesamientos” de la dimensión fantasmática de la identidad nacional guatemalteca que, desde la dimensión de lo Imaginario, pretende cubrir el rostro de lo Real, soslayando la falla constitutiva que atraviesa lo Simbólico. Contra el imperativo del olvido y el silencio sobre el que algunos pretenden refundar la nación guatemalteca en el periodo posbélico, Galindo hace emerger –con toda su violencia- lo reprimido social, actuando aquellas identificaciones traumáticas que problematizan las exclusiones fundamentales, poniendo en escena aquellas “identificaciones temidas” que integran ese “exterior abyecto” constitutivo del sujeto posbélico.

La provocadora obra de Galindo se sitúa, precisamente, en el centro de esa zona de “inhabitabilidad” de lo abyecto que, después de los Acuerdos de Paz firmados en 1996 por el gobierno y la insurgencia, parecen definir –a la manera de un borde interno- el terreno de constitución del sujeto posbélico en Guatemala. Ejerce la crítica social y trabaja sobre la memoria histórica para mostrar el “lado oscuro” de la realidad posbélica, resistiéndose a dar por concluido

del que se hace en el deporte, puesto que si bien en ambos casos se lleva el cuerpo a extremos de resistencia, al límite de su capacidad, en el deporte se lo hace según los dictados “legítimos” del cuerpo.

sin más el duelo por las víctimas de la guerra y de la posguerra, poniendo en escena un ejercicio artístico de extraordinaria eficacia que cuestiona la necesidad de olvido e incluso de “error histórico” que, como lo señala Ernest Renán (1882), habitualmente se ha considerado un requisito para que una nación sea posible. Galindo utiliza con maestría los recursos de la performance artística para enfrentar cara a cara el trauma de la violencia, recuperando –reescenificando, actualizando- el dolor de los oprimidos –en especial de las mujeres - con el fin de hacer estallar el presente, tal como Walter Benjamin postulaba en sus *Tesis sobre la filosofía de la historia* (1939). Estas acciones políticas desde lo artístico desafían los códigos de interpretación del presente a partir de una reactualización de un pasado traumático, haciendo suya la dimensión redentora del arte como política, forzando una relectura de nuestro presente con el fin de hacer posible otro futuro.

Las *performances* estudiadas son *acontecimientos* en el orden de lo artístico con profundas implicaciones políticas, pues desbordan lo habitualmente considerado “arte”, a la vez que amplían el rango de las posibilidades de acción política desde el arte: son la encarnación de lo inesperado, de aquello que, al no estar considerado dentro de las posibilidades de la estructura social y simbólica que rige lo cotidiano social, desestabilizan lo establecido, tanto en lo artístico como en lo político. Esas puestas en escena nos golpean por su crudo realismo; muestran aquello que ya todos conocemos pero que preferiríamos no saber, prueban una especie de *epojéfenomenológica* que consiste, precisamente, en poner entre paréntesis la banalidad que ha adquirido el mal en la vida cotidiana de nuestras sociedades latinoamericanas contemporáneas, banalidad a la que, sin duda, han contribuido los medios de comunicación que han hecho de la violencia un espectáculo efímero que tiñe de sangre las secciones de *Sucesos* durante los noticieros televisivos que se transmiten a la hora de las comidas.

Por ello, son evidentes los límites a la recurrente comparación que se ha hecho del trabajo de Galindo con el de Orlan. El trabajo de esa artista francesa ha sido considerado poco menos que un manifiesto *posthumano*, puesto que declara y busca mostrar –como también lo hace otro artista contemporáneo, el australiano Starlec-

que “el cuerpo es obsoleto”. Dramatizando el impacto de las nuevas tecnologías sobre el cuerpo, Orlan explora una eventual “condición poscorporal del ser humano” o, al menos, la posible “condición posorgánica [tecnológica] del ser humano”. El arte de Orlan es una exploración posmoderna de la plasticidad de las identidades y la ductilidad de lo corporal, destacando la hibridación más que a la diferenciación (al “y” antes que al “o”, como señala Orlan en el documental *Carnal art* (dirigido por S. Oriach (2001)); no es casual que su nombre artístico, Orlan, derive de orlon, nombre de una fibra artificial altamente moldeable.

Por el contrario, en el arte de Galindo el “cuerpo sí importa”. Su arte es no es “poshumano”, sino “humano, demasiado humano”. A diferencia de la artista francesa, la performer guatemalteca no se preocupa por el impacto de las nuevas tecnologías sobre el cuerpo, sino por las consecuencias de las tecnologías del poder que, de manera ostensible o microscópica, pero no por eso menos cruel, actúan cotidianamente sobre los cuerpos de los subalternos. En una línea paralela a la tratada por Foucault al referirse a los “cuerpos dóciles” en *Vigilar y castigar*, Galindo pone en escena un teatro martiroológico minimalista, en el que desnuda y tortura su cuerpo como una herramienta para activar la memoria y la crítica social, demostrando –como diría Kauffman (2000: 16) que lo obscuro no es el sexo, sino el poder. Lejos de las exploraciones sobre las “identidades líquidas” y las “*selfhibridations*”, Galindo pone en escena –con una economía de medios que contrasta notablemente con el recargado teatro anatómico que despliega Orlan en sus *performances* quirúrgico/filosóficas- la violencia cotidiana que ha caracterizado a nuestra modernidad periférica, haciendo evidente el límite de las posibilidades de las conjunciones “y-y” cuando se trata de la otredad radical, de aquella que enfrenta a las víctimas con su verdugo.

Las iconoclastas y nihilistas *performances* de Regina Galindo contribuyen así a construir una sociedad más democrática y crítica. Al poner en acto el potencial de la subjetividad artística para acercarnos *históricamente* al rostro insoportable de lo Real, machacando una y otra vez sobre lo reprimido social, en el trauma y la abyección sobre los que se edifica el orden social, cumple la

tarea de poner en entredicho tanto los discursos oficiales como nuestras frágiles certezas cotidianas. Ese insolente transitar por la “zona de inhabitabilidad” de las “identificaciones temidas” nos impacta profundamente, forzándonos a reflexionar *visceralmente* tanto sobre las especificidades de la brutal realidad guatemalteca, como sobre el lado trágico de la condición humana en general. Con esos “pequeños actos de resistencia” que “arañan el caos del mundo”, Regina Galindo desencadena la fuerza redentora del arte y nos ayuda a intuir/vislumbrar una respuesta a la difícil pregunta que formula Alain Badiou: “¿Cómo puede el arte asumir la finitud obligada de sus medios e incorporar, a la vez, a su pensamiento la infinitud del ser?” (2005: 195).

De esa forma, el arte de Galindo ha impactado en su contexto local, pero también ha sabido “robar del pastel global” (expresión de Gerardo Mosquera, 1999), trascendiendo el “linde de la historia del arte” que, según lo ha mostrado Arthur Danto (1997), hasta hace pocos años restringía ésta a los aportes que se realizaban sólo en Europa y Estados Unidos. La “pasión por lo Real” que ha guiado el trabajo artístico de Galindo le ha permitido ejercer una labor crítica, a menudo presente en la producción visual latinoamericana: ser capaz de escuchar “el llamado de la sangre” y también de “gritarlo al viento”. Este es el gran mérito de Galindo: crear un arte sensible a los desafíos políticos de su contexto nacional o local y, a la vez, abordar artísticamente la realidad propia, de manera que esos temas y problemáticas contribuyan a transformarla, pero, a la vez, adquieran una dimensión universal, desprendiéndose de cualquier estereotipo que pretenda reducir—como ha sido usual durante décadas— el arte centroamericano a un catálogo de imágenes exóticas y coloridas.

Bibliografía

- Antón Castillo, H. (2007): Cuando (otra) mujer llamada Regina Galindo no muere, (En http://salonkritik.net/06-07/2007/11/cuando_otra_mujer_llamada_regi.php).
- Badiou, A. (2003): *El ser y el acontecimiento*, (Buenos Aires, Manantial).
- . (2005): *El siglo*, (Buenos Aires, Manantial).
- Benjamín, W. (1982): Tesis sobre filosofía de la historia, en W. Benjamin, *Discursos interrumpidos I*, (Madrid, Taurus).
- Brea, J. L. (1991): *Nuevas estrategias alegóricas*, (Madrid, Tecnos).
- Bourdieu, P. (2002), *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, (Barcelona, Anagrama).
- Butler, J. (2000): *Cuerpos que importan*, (Buenos Aires: Paidós).
- Cazali, R. (2000): ¿Arte emergente o arte que emerge en Guatemala?, en J. Oyamburu (coordinador): *Visiones del sector cultural en Centroamérica*, (San José, AECI).
- . (2001): El arte de los noventa en Guatemala: Saliendo de la olla de cangrejos, en Teor/ética, *Temas Centrales. Primer simposio centroamericano de prácticas artísticas y posibilidades curatoriales contemporáneas*, (San José de Costa Rica, Teor/ética).
- . (2002): La venganza del águila descalza. Estrategias del arte contemporáneo en una de tantas periferias, *Atlántica. Revista de Arte y Pensamiento*, n.º 31, *Invierno* (número especial sobre el arte centroamericano).

- _____. (2003): *Pasos a desnivel. Mapa urbano de la cultura contemporánea en Guatemala*, (Ciudad de Guatemala, La curandería-Hivos).
- _____. (2009): Realidad desnuda sobre la obra de Regina Galindo, *ArtNexus*, n.º 75, volumen 8.
- _____. (s/f): Regina Galindo. El cuerpo políticamente incorrecto, *El acordeón*, (Reproducida en www.literaturaguatemalteca.org/rgalindo11.htm).
- Comisión para el Esclarecimiento Histórico (CEH) (1999): *Guatemala: Memoria del Silencio*, (Guatemala, UNOPS, disponible en formato pdf en http://shr.aaas.org/guatemala/ceh/gmds_pdf/cap4.pdf).
- Connell, R. (1995): *Masculinities*, (Berkeley, California University Press).
- Danto, A. (1997): *Después del fin del arte*, (Buenos Aires, Paidós).
- De Gracia, S. (2009): *Regina Galindo en Córdoba, Argentina* (Córdoba-Argentina, MLB, crónica y entrevista a Regina Galindo).
- Foster, H. (2001): *El retorno de lo Real*, (Madrid, Akal).
- Guasch, A. M. (2006): *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*, (Madrid: Alianza Editorial).
- Hernández, M. (2006): El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro, *Revista Observaciones Filosóficas*, n.º 3, (www.observacionesfilosoficas.net/elartecontemporaneo.html)

- Mandel Katz, C.(2006): *Un mapa del cuerpo femenino y su deconstrucción en las artes visuales contemporáneas*, (San José de Costa Rica, Universidad de Costa Rica).
- Melucci, A. (1999): *Acción colectiva, vida cotidiana y democracia*, (México D.F., El Colegio de México).
- Mosquera, G. (1999): Robando del pastel global. Globalización, diferencia y apropiación cultural, en J. Jiménez y F. Castro (eds.), *Horizontes del arte latinoamericano*, (Madrid: Tecnos).
- Nead, L. (1998): *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, (Madrid, Tecnos).
- Neira, E. (s/f), El peso del dolor (entrevista a Regina Galindo), *Revista Escáner Cultural*, (disponible en <http://revista.escaner.cl/917>).
- Perniola, M. (2002): *El arte y su sombra*, (Madrid, Cátedra).
- Ranciere, J. (1996): *El desacuerdo*, (Buenos Aires, Nueva Visión).
- Renan, E. (2000): *¿Qué es una nación?* (1882), en A. Fernández (compilador), *La invención de la nación. Lecturas de la identidad de Herder a HomiBhabha*, (Buenos Aires, Manantial).
- Scottini, M. y Siviero, V. (2006), *Regina José Galindo*, (Milán, Prometeogallery-Vanilla Edizioni).
- Scott, J. C. (2000): *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*, (México D.F., ERA).
- Stephan, N. (1991): *The Hour of Eugenics: Race, Gender and Nation in Latin America*, (Ithaca, Cornell University Press).

Tarifeño, L. (2008), Sangre, sudor y lágrimas (entrevista con Regina Galindo), *Revista cultural adn*, La Nación, sábado 16 de agosto de 2008 (disponible en www.adncultura.com.ar).

Villena, S. (2008): El sujeto abyecto en Única mirando al mar, *Página literal. Revista de Psicoanálisis*, n.º 8-9, agosto.

———. La internacionalización del arte contemporáneo centroamericano: ¿remontando el linde de la historia o (apenas) robando en el pastel global?, documento inédito.

Weigel, S. (1999): *Cuerpo, imagen espacio en Walter Benjamin. Una relectura*, (Buenos Aires: Paidós).

Zizek, S. (1998): *Porque no saben lo que hacen. El goce como factor político*. (Buenos Aires: Paidós).

———. (2001): *El espinoso sujeto. EL centro ausente de la ontología política*. (Buenos Aires: Paidós).

———. (2004): *¿Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*. (Buenos Aires: Nueva Visión).

Audiovisuales

Oriach, Stephan, *Orlan. Carnal Art*, 2001

Sitios web

Bienal de Venecia: <http://asac.labiennale.org/>

Sitio de Regina Galindo: www.reginajosegalindo.com