

El arte de escribir en el cuerpo

Bethsabé Huamán Andía
Instituto Runa de Lima, Perú

Resumen

A partir del performance *Perra*, realizada por Regina Galindo en 2005, durante el cual escribe dicha palabra en su pierna izquierda con una navaja, en actitud de protesta por las mujeres asesinadas en Guatemala en el transcurso de ese año, se debatirá sobre la escritura —literal o simbólica— en el cuerpo, en la búsqueda de un lenguaje que trascienda significados. A su vez se buscarán los vasos comunicantes entre escritura y acción, ya que este performance se acompaña de textos que refuerzan su propuesta. La violencia será un ámbito privilegiado de reflexión al hacer un recorrido por las varias piezas que la autora ha desarrollado al respecto. Finalmente, se preguntará por la intención política —o no— de *Perra*, así como de la concepción del arte como acto político.

Palabras clave: mujeres, lenguaje, propuesta, violencia.

Abstract

Based on Regina Galindo's 2005 performance piece *Perra* in which she writes the word *perra* (bitch) on her left leg with a knife in an act of protest against the women killed in Guatemala that year, literal and symbolic writing on the body will be debated in the quest for a language that transcends meaning. At the same time, channels of communication between writing and action will be sought, because this performance is accompanied by texts that reinforce its approach. Violence will be the focus of reflection by undertaking a survey of the various pieces that the artist has developed on the subject. Finally, the question will be raised of the political or nonpolitical intention of *Perra*, as well as the conception of art as a political act.

Keywords: women, language, performance, violence.

Introducción

Intentar un ensayo sobre el performance nos acerca a críticas fragmentarias, contradictorias opiniones, transitorias conjeturas e inconclusas definiciones. Pero ese es quizás el modo en que debemos asumir un arte en movimiento, que transita por calles y plazas, por escenarios políticos inestables y permanentes crisis económicas, tan diverso como nuestras geografías, acentos y costumbres. Como afirma Silvio de Gracia (s. f.), la historia del performance o arte



Figura 1. *Perra* 1. Regina Galindo, Guatemala, 2005.

de acción latinoamericano no se ha escrito aún, lo cual nos impide referirnos a un cuerpo de conocimiento ya organizado. Si bien Deborah Cullen (2005) hace un intento por crear un *corpus* para el caso de Guatemala, muchas de las acciones que construyen la tradición del performance en el país no fueron consideradas arte, no fueron documentadas y sólo se han quedado en la memoria de los pocos que las vieron o simplemente han dejado su olvido (Pérez-Ratton, 2005).

Por este hecho no vamos a entrar a debatir sobre el concepto de performance, porque nos llevaría a una discusión que está lejos de ser concluyente (Taylor [s.f.], *El Vicio...*, 2005); recuperaremos para nuestros fines la definición de Amelia Jones (1998), de aquel arte del cuerpo cuyas acciones intersubjetivas inician el descentramiento del sujeto moderno cartesiano.¹ Esta definición nos va a permitir un correlato con la explicación de Derrida sobre la estructura descentrada y las posibilidades de subversión desde los márgenes.² Hablamos

¹ Amelia Jones no utiliza el término "performance" sino el de "arte del cuerpo", el cual define así: "Body art is viewed here as a set of performative practices that, through such intersubjective engagement, instantiate the dislocation or decentering of the Cartesian subject of modernism". Mantendremos la concepción de performance como equivalente de arte del cuerpo, pues creemos que al equiparar arte del cuerpo con prácticas performáticas, las vuelve concepciones afines.

² Derrida (1972) explica la sociedad como una estructura en la que el hombre es el centro del

también de acciones que se caracterizan por llevarse a cabo en una coyuntura —política, cultural, social— específica con la que tienen estrecha relación y ante la presencia de un público invitado a tomar posición sobre lo observado, tentando así un alto grado de sorpresa e improvisación.

Sumando a las características señaladas, especialmente en Latinoamérica, el performance no sólo permite una inmediata respuesta a contextos políticos o coyunturas concretas, sino que es más democrático en la medida en que todo puede ser material, ocasión, espacio de su realización; por ser económico, más barato, como lo dicen Consuelo Pabón³ y Rosenberg Sandoval,⁴ por estar al alcance de todos. De este modo el performance favorece, al menos hipotéticamente, un acceso equitativo que disminuye las jerarquías de género (clase, raza) reproducidas en el arte: “[E]s interesante notar que el performance ha sido, en general, una expresión femenina en Centroamérica, por lo menos entre los años 1997 y 2002. Muchos de los artistas abordaron asuntos de género desde distintas perspectivas relacionadas con su particular contexto de vida, que varía mucho de Guatemala a Nicaragua a Costa Rica” (Pérez-Ratton, 2005: 294).

A su vez el hecho de que el performance tenga como primera herramienta el cuerpo, ahorra la larga discusión sobre lo femenino y lo masculino que se ha dado, por ejemplo, en la literatura o en las artes plásticas, cuyos ámbitos artísticos se consideraban descorporizados, andróginos, universales, hasta que las mujeres los poblaron de un cuerpo que pare, que sangra, que goza, que siente de una manera particular, o al menos de una forma con la que los hombres no se sentían identificados y que dejaba en claro su previa vivencia de una literatura exclusivamente masculina (Huamán, 2007).

Ello nos permite pasar directamente a los significados que se acoplan a esos cuerpos, las preocupaciones, las apuestas, que no dejan de tener relación con las

sistema. Ello le permite una situación privilegiada por la cual no se somete a las normas y leyes del sistema que él organiza; los otros, los marginales, son los que padecen el rigor de las leyes, la violencia de la otredad, la resignación de no tener palabra. A su vez, esos marginales, como las mujeres, sometidos a las normas patriarcales masculinas logocentristas (falologocéntricas), pueden ver las grietas del sistema y en ello poseen la posibilidad de la subversión. Una posibilidad que en principio Derrida le resta al hombre en situación de centro.

³ “El performance se mueve en muchos ámbitos; se puede mover desde un ámbito de galería o de museo. Desde los salones nacionales han aparecido performance muy importantes, como en la calle, como en las universidades. El performance está en la atmósfera, se puede dar en cualquier lugar; el problema no es tanto el lugar; el problema es ser capaz de transmutar ese lugar” (El Vicio Producciones; transcripción mía).

⁴ “La performance de alguna manera crea una inmediatez que me permitía ser eficaz y además muy barata; me salía mucho más barato hacer una performance que por ejemplo hacer un cuadro al óleo; la performance es un arte de riesgo y es un arte de riesgo porque uno está contra todo” (El Vicio Producciones; transcripción mía).

luchas de las mujeres y de los sujetos marginales por su vínculo con el marasmo social. En ese sentido discreparíamos con Jones en la medida en que ella considera que el cuerpo entra al performance desde su especificidad identitaria de raza, sexo, sexualidad: “[t]he term ‘body art’ thus emphasizes the implication of the body (or what I call the ‘body/self’, with all of its apparent racial, sexual, gender, class, and other apparent or unconscious identifications) in the work”. Nos parece que la identidad es una temática posible a poner en juego, pero también puede ser eludida, lo que no impide que una vez actualizada reciba las mismas críticas —desautorización, enojo, rechazo— que aquellas ampliamente vistas en la literatura y en todas las artes que han sido patrimonio masculino.⁵

Desarrollo

Regina Galindo nació en Guatemala en 1974. Es escritora y poeta. Como señala Fusco (s. f.), llegó al performance en 1996, sin un entrenamiento formal, en el contexto de los acuerdos de paz que pondrían fin a 30 años de guerra. El performance que tuvo una gran repercusión y le ganó reconocimiento mundial la realizó en 2003, “¿Quién puede borrar las huellas?”, en él va caminando hacia el Congreso de Guatemala, dejando huellas de sangre, en memoria de las víctimas del conflicto armado y en rechazo a la candidatura presidencial del ex militar golpista y genocida Efraín Ríos Montt. Recibió el León de Oro en la ciudad de Venecia en 2005 por el video *Himenoplastia*. Tiene un libro de poesía, *Personal e intransmisible*, que ganó el premio único de poesía en Guatemala en 2000.

La pieza que analizaremos se titula *Perra* (2005); en ella la artista escribe la palabra “PERRA” con un cuchillo en su pierna izquierda como una denuncia de los sucesos cometidos contra mujeres en Guatemala, donde han aparecido cuerpos torturados y con inscripciones hechas con navaja. El performance que se realizó en Milán, Italia, en la Prometeo Gallery di Ida Pisani, consistía en la artista sentada sola en una habitación vacía, vestida toda de negro, con una pierna descubierta en la que con un afilado cuchillo escribía. Aunque en la acción no había ningún indicio que vinculara el hecho con el contexto de violencia vivido en el país, el uso de un vocablo bien conocido y peyorativo, dirigido exclusivamente a las mujeres, traía a colación diferentes vínculos con los cuerpos, con el prejuicio de la sexualidad desbordada y el tratamiento social —rechazo y deseo— de la misma.

A su vez, la pieza se complementa con textos que la autora publica en su blog *Hay que conocer a fondo este lugar de metamorfosis*. En la entrada

⁵ Como lo dice la propia Carolee Schneemann, una de las pioneras del performance y de la incorporación del cuerpo femenino en su práctica artística: “my work has to do with cutting through the idealized (mostly male) mythology of the ‘abstracted self’ or the ‘invented self’”.

fechada el 4 de diciembre de 2005 escribe: "Soy una perra/ una perra enferma// el mundo mordió mi corazón/ y me contagió su rabia". Y el 12 de diciembre del mismo año, añade:

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

El texto tienes tres imágenes poderosas en las que vale la pena detenerse. La primera es la de la perra buscándose la cola. Al decir la frase en femenino, cambia todo el sentido general que tiene decir que un perro se muerde la cola, es mucho más chocante, más agresivo y nos invita no sólo a pensar en el círculo vicioso, en la acentuación de un problema sin salida, sino a explorar las diferentes acepciones de la palabra "cola", los sentidos sexuales que dan un matiz un tanto obsceno a la imagen pues se puede aludir al autoplacer, la masturbación, la autocomplacencia, marcados por el vocablo "perra" que sexualiza (negativamente) todo lo que toca. Especialmente porque como producto de ese girar incesante y extenuante la perra muere, en sus vómitos, ahogada por su propio cuerpo, por sus fluidos; pero también por no hallar salida ni escapatoria fuera de sí, de la condición de ser mujer.

La segunda es la figura de la resurrección, la cual se da, como en Cristo, luego de tres días, es decir, es casi un hecho mágico, divino, la vuelta a la vida, una vuelta que además la llevará a un nuevo estado. Entramos así en la tercera imagen, la de no estar a la derecha de ningún padre u hombre, la llegada de la libertad, la independencia frente a una situación repetida (viciosa) de subyugación, dominación masculina que va de la tutela del padre a la del marido. Como una diosa, esta perra se redime de sus dolores, de sus sufrimientos, de sus problemas, de su abyección, de su propio cuerpo y resurge, nueva.

En ese sentido se emparenta ese poema con el que Galindo titula "Soy un lugar común" (Acevedo y Toledo, 1998):

Soy un lugar común
como el eco de las voces
el rostro de la luna.

Tengo dos tetas
—diminutas—
la nariz oblonga
la estatura del pueblo.

Miope
de lengua vultar [*sic*];
nalgas caídas,
piel naranja.
Me sitúo frente al espejo
y me masturbo.

Soy mujer
la más común
entre las comunes.

Ser la más común entre las comunes nos acerca a la concepción de la perra, de la mujer pública, la mujer que es todas las mujeres, cualquier mujer, que es justo la forma en que el pensamiento machista se acerca al cuerpo femenino. Sin embargo, en el poema, como antes con la resurrección, la mujer es sexualmente independiente, se masturba, se ve a sí misma y no encaja con los cánones de belleza, pero se desea, se gusta, se goza. Esa postura es igualmente redentora, como lo era la muerte y posterior retorno a la vida, desde otra posición, desde un punto distinto, diferente, un paradigma en el que la mujer es el centro de su vida. Como dice el lema feminista “No puedo ser la mujer de tu vida, porque soy la mujer de la mía”.

Lavery y Bowskill (2011) han señalado cómo se enriquece la obra de Galindo con la interrelación entre blog, poesía y performance. Y en efecto, vemos aquí que los sentidos se disparan al conjugar el soporte tecnológico del blog, el ancestral poema escrito y efímero performance (ahora perpetuado también por la tecnología). Vista en conjunto, *Perra* sería una acción cuyo centro es la palabra, una palabra que se marca con sangre, como una metáfora demasiado realista, pues en efecto el rótulo ha significado la muerte, el dolor y el estigma para muchas mujeres. Es así que podemos hacer un equivalente entre escribir “perra” con sangre en la pierna y decir “soy una perra”; en ambas hay un alto grado de violencia, hay una marca, ambas nos increpan, nos duelen, incomodan.

En cuanto a las marcas en el cuerpo y la relación con la escritura, las referencias inmediatas de esta pieza serían Diamela Eltit y Raúl Zurita, integrantes de CADA en Chile (Richard, 1986), las heridas y quemaduras de Eltit en los brazos previos al recital y publicación de su novela *Lumpérica* (1983), que utilizaba como imágenes de portada; así como el poemario *Purgatorio*



Figura 2. Piel. *Hogar*. Karla Solano, Costa Rica, 2004.

(1979) y *Anteparaíso* (1982) en el marco de los cuales Zurita se marcó con hierro al rojo vivo la mejilla y se echó ácido en los ojos. Pero también la pieza *Hogar*, de Karla Solano (Costa Rica, 2004), en la que se borda una casita soleada con hilo negro en la palma de la mano (Pérez-Ratton, 2007). Y más lejanamente la de Catherine Opie (1994), quien se escribió la palabra “pervertida” (*pervert*) en el pecho y se tomó una foto con la cara cubierta y agujas clavadas en ambos brazos (Cfr. Reilly, 2007; Bornay, 1995; Mayayo, 2003).

La particularidad de la propuesta de Galindo sería que en *Perra* el público presencia el proceso de la herida, mientras que en los otros casos la marca se realiza en actos privados que luego se esgrimen como denuncia, manifiesto o imagen, de modo que en el performance de Galindo el público vive el proceso de la laceración en presencia y las reacciones a él son múltiples. Nos parece que Galindo justamente apela a la reacción, a la sensación, mientras que en los demás ejemplos se busca la idea, la imagen, el símbolo.

Quizá la razón de que Galindo busque apelar al efecto, al sentimiento, a la complicidad del dolor y la herida se deba a la larga historia de sufrimiento vivida por las mujeres en Guatemala. La violencia ejercida hacia la mujer en Guatemala no es un tema menor; según estadísticas de 2009, es el tercer país a nivel latinoamericano con mayor número de muertes de mujeres. En el periodo de 2000 a 2007 murieron 3 107 mujeres por causas violentas,⁶ para otras fuentes serían 5 300.⁷ Dadas las alarmantes cifras, en 2008 se aprobó la Ley contra el Femicidio. Ese mismo año se registraron 722 muertes violentas, de las cuales 75% se tipificaron como feminicidios. Como es sabido, la mayoría de estos crímenes quedan impunes.

⁶ www.radiofeminista.net/mayo09/notas/ob_guate_cifras.htm; consultado el 12 diciembre de 2011.

⁷ www.americaeconomia.com/politica-sociedad/sociedad/violencia-hacia-la-mujer-en-latinoamerica-adquiere-caracteristicas-de-pan; consultado el 12 de diciembre de 2011.

En un contexto así no resulta sorprendente que el tema de la violencia no le sea ajeno a la obra de Galindo, y sea a ese contexto inmediato que responden muchas de sus acciones. Podemos citar piezas como *El dolor en un pañuelo* (Guatemala, 1999), su debut artístico, en el que la autora desnuda y amarrada a una cama que se coloca en posición vertical proyecta sobre su cuerpo noticias de violaciones y abusos cometidos en el país. En *No perdemos nada con nacer* (Guatemala, 2000; México, 2000) se le encuentra metida en una bolsa de plástico transparente, completamente desnuda y dopada, como un despojo, arrojada en el basurero municipal. En *Himenoplastia* (Guatemala, 2004) la artista se somete a la reconstrucción del himen, el procedimiento supuestamente seguro la manda de urgencia al hospital. En *(279) Golpes* (Venecia, 2005), está encerrada en un cubículo sin que nadie pueda verla, se da un golpe por cada una de las mujeres asesinadas en ese año (del 1 de enero al 9 de junio), amplificando el sonido para que se escuche en los exteriores.

Perra se relaciona directamente con *Golpes* en la medida en que se realiza un flagelo directo al cuerpo. En *No perdemos nada con nacer* se pone en evidencia la violencia simbólica y física de tratar a la mujer como desecho, refiriendo a la larga lista de feminicidios que no sólo conllevan una deplorable muerte con violencia, tortura y violación, sino la posterior flagelación del cuerpo —ya inerte—, descuartización o maltrato, que implica una reiterada humillación y genera un impacto profundo en el colectivo, en la familia y en las otras mujeres, que al ver el trato que otras mujeres reciben y la impunidad de la que goza el crimen, se viven a su vez insignificantes.

En *Himenoplastia*, de manera radical y extrema, se profundiza en la violencia simbólica, en la ideológica que la rodea, la demanda de virginidad para las mujeres, que niega cualquier deseo, cualquier vivencia del sexo gozosa que no se haga con fines reproductivos o a voluntad del otro, en el marco de la oficialidad, el matrimonio, la ley paterna. En este caso la reconstrucción del himen es un procedimiento que las mismas mujeres se autoimponen por una apariencia, por ahorrarse la vergüenza o el pleito, y que las lleva muchas veces a la muerte, por las condiciones antihigiénicas y poco profesionales en que se realiza, como es el caso también de los abortos clandestinos. Lo que las condena es su sexualidad, supuestamente desbordada, la decisión sobre su propio cuerpo y su placer, el mismo placer que la sociedad por otro lado alimenta y anhela con la hipercosificación del cuerpo desnudo, la pornografía y la prostitución.

En *Un espejo para la pequeña muerte* (Costa Rica, 2006) permanece desnuda y embarazada, atada de pies y manos sobre un charco de sus orines en un hotel de mala muerte. En *Isla* (República Dominicana, 2006) per-

manece inmóvil en un arrecife sobre sus propios orines, poniéndose en la posición de la despojada, abandonada. En *Mientras, ellos siguen libres* (Guatemala, 2007), con ocho meses de embarazo, permanece atada con cordones umbilicales reales a una cama catre de la misma forma en que las mujeres indígenas embarazadas eran colocadas para ser posteriormente violadas, durante el conflicto armado en Guatemala, producto de lo cual la mayoría de las veces se interrumpía su embarazo. Estas piezas giran sobre la idea del despojo, al elegir ubicarse en un hotel y en una isla; pero directamente ponen sobre el tapete la violación sexual primero como posibilidad latente, luego como tortura y como arma de guerra. En el título de la pieza, Galindo además denuncia la impunidad que pesa sobre los perpetradores de estos crímenes.

En *Extensión* (Costa Rica, 2008), los cabellos de cuatro mujeres, cuyos cuerpos nunca fueron reclamados, son utilizados para fabricar extensiones que la autora y otras mujeres voluntarias se colocan en el cabello, para extender simbólicamente la vida de las anónimas y redimir en alguna medida su ausencia. En *Caparazón* (Nápoles, 2010), su cuerpo desnudo permanece dentro de un domo blindado, un grupo de individuos armados lo golpea hasta destrozarse sus propias armas. En este caso se trabaja el tema de la vulnerabilidad; como señala Cazali, Galindo “reflexiona sobre la indefensión como estado permanente de una sociedad como la guatemalteca” (Cazali, 2010: 26).

También ha tratado la violencia simbólica en *Recorte por la línea* (Caracas, 2005), en la que uno de los más renombrados cirujanos plásticos de Venezuela, Billi Spence, señala los cambios que debería hacerse para tener el cuerpo perfecto. En *Yesoterapia* (República Dominicana, 2006) está enyesada completamente durante cinco días consecutivos en los que una enfermera la cuida. Como se sabe, la yesoterapia es una forma común que utilizan las mujeres para bajar de peso, respondiendo a los mandatos sociales sobre el cuerpo ideal y el rechazo de lo que se considera gordura, que muchas veces va en contra de la salud.

Como vemos en las piezas mencionadas, la violencia ha sido ampliamente explorada por Galindo. Se ha abordado la violencia en casi todas sus formas, lo cual resulta más chocante por la constitución de la artista, la que se describe así: “Tengo dos tetas /—diminutas— /la nariz oblonga /la estatura del pueblo” (Acevedo y Toledo, 1998), como una mujer pequeña, delgada, que proyecta fragilidad y no parece le sea posible resistir a tantos golpes.

Sin embargo, el cuerpo de esta mujer abandona su vulnerabilidad para hacerse fuerte en manos de la arista, hacerse decidido, valeroso, engrandecerse:

Posee una manera férrea y resuelta de siempre referirse a los subalternos de la sociedad, las mujeres en particular. En realidad, se trata de cualquier "otro" que ha sido sometido a la violencia. Sus performances están directamente relacionados con la brutal sociedad patriarcal en que vive y ponen a prueba la resistencia del público. Galindo se ha colocado en el lugar de las víctimas, infligiendo sobre su pequeño cuerpo el mismo tipo de violencia que denuncia (Pérez-Ratton, 2005: 295).

Queda claro que Galindo pone en juego la necesidad de ponerse en el lugar del otro, de vivir en carne propia la situación o una situación lo más cercana posible, nunca la misma, pero sin duda con un gran acercamiento al dolor, al sufrimiento, al hecho en sí. Podemos concluir en principio que el tema de la denuncia de la violencia y de la forma particular en que el cuerpo de la mujer es sometido es una de las grandes preocupaciones de su obra. A su vez siempre es el cuerpo el soporte principal, el protagonista de sus piezas, por tanto un cuerpo que escribe, que inscribe, que crea significados.

En un ámbito de violencia siempre queda flotando la gran pregunta: ¿cómo transmitir, hablar, nombrar la violencia sin crear más violencia? En este caso las acciones de Galindo ponen sobre el tapete hechos que ocurren diariamente en espacios lejanos, cerrados o ajenos, para hacernos presenciar, ser partícipes, testigos de los hechos. Nos hace ver lo que ocurre a nuestro alrededor. De un modo nos involucra como cómplices de la violencia en la medida en que somos (más) conscientes de qué está ocurriendo en el mundo. Nos invita a interrogarnos sobre nuestra indiferencia o compromiso, a tomar una posición.

Pero faltaría saber, hubiera sido interesante saber, la reacción del auditorio. Sólo al ver las imágenes de su pierna sangrante dan escalofríos y surgen las interrogantes: ¿habrá gemido?, ¿se habrá quejado?, ¿habrá llorado? Estos datos no han sido registrados en los documentos ni en la propia documentación de la autora. Aunque nosotros, los que nos acercamos a su pieza a través de las imágenes, somos también espectadores, no poseemos la experiencia real del hecho, sólo podemos ponernos en situación de vivirla, como la misma Galindo hace, en situación de mujer vulnerable, en situación de ver a una mujer lacerándose. Pero quizás eso también sea una fortaleza del performance porque nos invita a seguir preguntándonos sobre el acto, sobre el hecho, sobre la realidad.

No sólo Galindo ha denunciado la violencia hacia la mujer en Guatemala; también María Adela Díaz, Sandra Monterroso y Jessica Lagunas han abordado la violencia, la sexualidad, la subalternidad y el feminismo de manera



Figura 3. *Perra 2*. Regina Galindo, Guatemala, 2005.

particular. Curiosamente muchas de ellas también son poetas (Pérez-Ratton, 2005). Cobra por ello mucho mayor sentido hacer un análisis de los textos que acompañan o complementan la labor performática de Galindo para extender los universos de sentido presentes en su obra, en una propuesta que sale del cuerpo (de mujer), es el cuerpo (protagonista) y vuelve al cuerpo (significados).

Cuando escribe “perra” en su pierna, la artista está haciendo visible una inscripción que las mujeres, desde una construcción machista y discriminatoria, tienen ya colocada en la frente, la típica concepción de que la mujer es sólo un cuerpo, un cuerpo de placer masculino que puede ser tomado, usado, abusado, sin pena ni gloria.

Sin embargo, el que sea ella la que empuña el cuchillo, la que clava sin duda sobre su piel, es un hecho de valentía, de estoicismo que introduce nuevos significados, pues contradice la inscripción con la acción, la idea disminuida de la perra con la actitud valiente de soportar la navaja. No sólo es el autoflagelo, sino también la autodenominación la que imprime rasgos positivos en la mujer y simbólicamente los proyecta a la sociedad, en un contexto en que el sacrificio por el otro es también una demanda cultural hacia la mujer ideal.

Salvando las distancias, el hecho podría compararse con la Marcha de las putas, que surgió a raíz de una tristemente célebre frase, pero que traduce el pensamiento generalizado de la sociedad “deben evitar vestirse como putas para no sufrir violencia sexual”, dicha por un indigno representante del orden en Canadá (Huamán, 2011). Es así que, como respuesta, salieron las mujeres a gritar que todas eran putas, porque en realidad se trata de un

término que hace mucho perdió su sentido literal para extenderse a cualquier mujer que no siga los patrones sociales establecidos y no sólo en el ámbito de la sexualidad, sino también de la ciencia, de la política, del arte, del cortejo. Es así que esta marcha sirvió para hacer evidente la contradicción y para reivindicar que las mujeres no son putas, son libres, son inteligentes, son multiorgásmicas y que nada de eso justifica la violencia; como decía uno de los lemas, la premisa es "no veas putas donde hay mujeres libres". Y ese es el sentido último de la inscripción de Galindo: una reafirmación de su libertad.

A su vez, sus apuestas en torno a la violencia pueden verse como una forma de vivir el trauma, porque no sólo recupera la memoria de los asesinatos y violaciones, sino que también vuelve a escenificar estos hechos. El trauma, como menciona Taylor, "deviene en algo transmisible, algo soportable y políticamente eficaz a través del performance" (s. f. a: 6). De ese modo es una "oportunidad de conectarse con el dolor colectivo exento de culpas" (Cazali, 2010: 27).

En su blog retoma el tema en un texto publicado el 22 de febrero de 2006 titulado *Perra*, en el que otorga a la mujer el gozo libre de culpa, el gozo que se daría desde el cielo, sin los rasgos de dolor y violencia que el cuerpo experimenta, aunque la idea de gozo en una violación es altamente cuestionable y repulsiva: "Sentía cómo 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 diferentes formas" (Galindo, *Perra*, 2005). En un tono irónico también presenta la frigidez como otra de las grandes contradicciones sociales, porque muchas de esas mujeres a las que llaman perras o putas, jamás han llegado a sentir placer precisamente, porque en el cuerpo es que se condensan todas las armas del poder y el rechazo colectivo es vivido de una forma interior, inconsciente, mucho más poderosa que cualquier ley, que impide la plenitud, la identidad, la conciencia del propio ser.

De ahí que la mujer representada habría buscado ese placer masturbándose, en el sexo con sus primos y con su novio, pero no lo había logrado. Esa mujer, que luego la autora nos describe:

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 navajeada, ni dolor en la mano sin dedos, ni miedo, ni odio, ni impotencia, sólo una corriente de paz y ganas de no abrir los ojos nunca más (*idem*).

Como señalan Lavery y Bowskill (2011): "grotesque elements become threatening as they are associated with the abuse of the female body". Y es eso lo que resulta chocante, el contrapunto entre las voces de los militares violadores que la ultrajan ya muerta y la voz de la muerta, sintiendo por primera vez el clímax. Es grotesco mezclar, sobre todo en un texto poético que permite una mayor cercanía con el lector, la figura de la mujer asesinada, torturada, violada multitudinariamente, descuartizada, en el contexto de la guerra interna en Guatemala,⁸ con la idea de placer.

Al final, la mujer fue colocada en una caja de cartón como único ataúd: "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 depositados sin orden en diferentes puntos de la ciudad" (Galindo, *Perra*, 2005). Pero el último pensamiento de la mujer fue: "Este tiene que ser un orgasmo [...], del que tanto me habían hablado, el que tanto había esperado" (Galindo, *Perra*, 2006).

Aunque grotesco al principio, si lo analizamos con detenimiento, el texto plantea una resignificación, una nueva redención para la mujer, pues en el sueño eterno que es la muerte, ella extenderá el orgasmo, lo hará infinito, lo proyectará en el tiempo y en el espacio, llenará las constelaciones y el universo con su placer. De este modo, lo que se cree un castigo, terminará siendo un premio, aquello que se vive como injusticia traerá consigo una justicia cósmica.⁹ Por cada mujer asesinada se creará un nuevo universo forjado no con polvo de estrellas sino con la fuerza, el goce, el clímax femenino. Y no se me ocurre una imagen más poderosa ni más irritante para la estrecha y obtusamente machista, ni una mejor forma de contradecir esa negación, ese rechazo a la sexualidad de la mujer que hacerlo origen del universo. Transformar la perra en diosa, su insignificancia en posteridad, su cuerpo en esencia, su desaparición en energía creadora, su discriminación en gloria.

Es así que *Perra* termina siendo un performance que surge de una palabra, labrada en la piel, en el cuerpo, como un estigma, pero que la trasciende al dotarla de un discurso de libertad y autonomía a través del placer en la poesía, a través de la voluntad, el pulso, la decisión, la autodefinición.

Aunque para Pérez-Ratton (2005: 295) "es imposible disociar el contexto social y político centroamericano de los desarrollos en el arte de acción", Regina

⁸ La poesía de Galindo tiene un registro muy similar al de Rocío Silva Santisteban, que ha poetizado (2007), pero también analizado (2008), la situación de violencia vivida en Perú (1980-2000).

⁹ Se trata de una imagen que acercaría a Galindo con la propuesta de José María Arguedas en "El sueño del Pongo", en la que Dios cubre al terrateniente explotador de miel y al sirviente de mierda, y los condena a lamerse uno al otro toda la eternidad.

Galindo seguirá afirmando que ella no se ve como una activista política, sino como una artista: “Esta idealización del artista que arriesga su vida es falsa, ¿por qué?, porque yo no soy una activista, siempre lo repito. Ser una activista en Guatemala es otra cosa; ¿cuántas activistas asesinan? Son campos completamente distantes” (Taylor, s. f. b; traducción mía).

Ella no se considera más en riesgo que otras personas, sino tanto o más que cualquier ciudadano que transita por la calle:

Porque se tiene esta idea, como un poco romántica como yo todavía la veo, utópica, de que un artista arriesga la vida en este país; eso no es así en Guatemala; cualquier guatemalteco está en riesgo aquí por violencia cotidiana. Si te subes a un bus estás en muy alto riesgo, pero no por ser artistas, no por decir lo que quieras. En Guatemala existe una libertad absoluta. Voz abierta tienes; ahora que tu voz ejerza alguna influencia, que llegue a ser un problema para el Estado, en toda su complejión, tanto el Estado como el Ejército; tú no significas ningún riesgo para el Estado; por lo tanto, al Estado le importa un carajo lo que tú hagas (Taylor, s. f. b; traducción mía).

En ese sentido nos parece interesante revisar brevemente la pieza desarrollada por la artista que intenta demostrar la separación de esas dos esferas. Nos referimos a *Infiltrado* (Guatemala, 2008) en la que contrata a un especialista en inteligencia para que acuda a la muestra de arte Horror Vacui y entregue un reporte completo del evento y de todos los integrantes. Es así como Galindo describe el resultado de esta acción:

Él no me dijo lo que iba a hacer; cuando me entrega, es un folder de este tamaño, donde me averiguó todo de los 20 participantes, dónde viven, quiénes son sus papás, qué marca es su carro, su cuenta bancaria, qué deuda tienen, a qué hora salen, a qué hora entran. Me quedo yo con la boca abierta de toda la información que me dio que yo no se la había pedido, y luego me da un reporte con sus opiniones. Y en el reporte decía: este es un grupo de artistas jóvenes que se llaman a sí mismos de denuncia, pero este grupo de artistas jóvenes no están denunciando nada, están trabajando sobre hechos muy conocidos en el país y no representan absolutamente ningún riesgo para el Estado (Taylor, s. f. b; traducción mía).

Esta pieza me parece una de las más brillantes de Galindo, muy acorde con su concepción del artista, pues literalmente demuestra que un artista no va a cambiar el mundo, ni es una amenaza al *statu quo* político o social de ningún país. Sin embargo, hay efectos del arte que ni el más capo de los

miembros del servicio de inteligencia puede descubrir porque son como las pequeñas olas de aire que erosionan la piedra, poco a poco y silenciosamente. Y creo que en ese sentido el trabajo continuo y permanente de Galindo presenta puntos de vista que calan en corazones, aunque no lo veamos, aunque no lo veremos.

Galindo dice que si uno quiere cambiar el mundo no debe ser artista, que ha equivocado su vocación, que colocar ese peso sobre la obra lo único que haría es aplastarla; "si uno se pone en los hombros la responsabilidad de querer solucionar algo, el peso te va a hundir en la tierra y te va a hundir en la tierra porque quizá no escogimos el camino apropiado; si nuestro altruismo es en verdad querer modificar el mundo, cambiar algo en la sociedad, no debimos ser artistas" (*idem*; traducción mía). Lo que ella quiere es hacer piezas, y en eso no cree que empeorará el mundo; quizá sembrará al menos una duda: "uno es como un puente; aunque no puedas modificar, puedes llamar al diálogo, llamar a la reflexión; puedes despertar una conversación a la hora de la cena en una familia, y obviamente tu objetivo es tu pieza" (*idem*; traducción mía).

Esta declaración nos increpa porque nos parece que las piezas de Galindo son políticas en todo sentido, en la medida que ponen en entredicho las relaciones de poder, que las cuestionan, que hacen evidentes las bisagras que estructuran la sociedad. Porque descentran, increpan al sujeto cartesiano y le hacen ver su color de piel, su origen, su sexo, sus privilegios. Dejan en claro que ser mujer no es un don, que la violencia es el día a día, el noche a noche de todas estas mujeres, de cualquier mujer, llamadas el lugar común, pero que aun desde esa posición (o por ella) les es doble la crítica.

No es necesario haber vivido en carne propia la violencia para rechazarla y trabajar en contra de ella. Pero es desde su cuerpo que Galindo logra subvertirla, al inscribirse con su propia mano la palabra "perra", al lanzarse desnuda a un basurero. Ha llegado ahí a través de su posición en el mundo, la que está marcada por su cuerpo, el que está a su vez marcado por la dominación. Y es a través de él que establece ese puente con el dolor del otro, otro afín, semejante.

Consideraciones finales

En la presentación de sus "experiencias", justamente juega con colocarse en todos esos horizontes posibles de vida que son cotidianos en Guatemala y en muchas otras partes del mundo; dice: "sin las escenas de violencia que presencié como niña, quizá hubiera sido diferente [...], sin la maravillosa imagen de una niña dentro de mí, en contraste con la sola



Figura 4. *Perra 3*. Regina Galindo, Guatemala, 2005.

idea de 15 soldados violándome cuando yo tenía siete meses de embarazo”, habría sido otra. De ese modo, se nutre del dolor, de la rabia, de la indignación para crear; “lo que hago es transformar mis propias experiencias, las experiencias de los otros en imágenes nuevas” (Galindo [s.f.], “Experiencias”).

Ahora podemos preguntarnos ¿qué transformó, qué propuso *Perra*? Y quizá este performance nos lleva a la misma pregunta que presenta Blocker para la instalación de *Judy Chicago Menstruation Bathroom* (1972): ¿es muy difícil de entender o es muy obvio? Y la respuesta es, ambas, es muy difícil de entender, difícilísimo, y es también tan obvio que a la mujer se le violenta, se le considera perra, no se le da valor, al punto que en ello se nos va la vida. Por eso la principal acción que conlleva es la de hacer visible lo invisible y reseñantizar lo nombrado.

Creo que la pieza ha otorgado otros sentidos positivos y poderosos, ha creado verdaderamente otra imagen, la de la mujer que desafía al dominante, y ella misma se inscribe y ella misma se lacera porque no le tiene miedo al dolor, no más que a la propia pérdida de su libertad. Y a través de su palabra, en el juego del lenguaje, ha logrado trascender el cuerpo doliente, superar la muerte y resucitar una mujer mágica, poderosa, gozosa, imperturbable.

Ello lo logra Galindo por usar ese resquicio de opresión, ser mujer, para construirse desde otros parámetros, desde su cuerpo explícito:

Unfolding the body as if pulling back velvet curtains to expose a stage, the performance artists [...] peel back layers of signification that surround their bodies like ghosts at a grave. Peeling at signification, bringing ghosts to visibility, they are interested to expose not an originary, true, or redemptive body, but the sedimented layers of signification themselves (Schneider, 1997).

En resumen, Galindo ha tratado de dismantelar las estructuras que producen la violencia, especialmente las dirigidas hacia la mujer, en cuyo proceso hace palpable el modelo masculino y machista desde el cual se ve, se lee, se entiende a la mujer, aquel por el cual se produce una esquizofrénica estructura social que demanda una hipersexualidad femenina, al tiempo que la rechaza, la violenta, la cosifica, la deshumaniza.

Perra es un performance que se complementa con textos poéticos, lo cual no quiere decir que la acción por sí misma no se explique; por el contrario, esta interdisciplinariedad permite otras rutas de acceso al tema y crea así una constelación de sentidos que resignifican de muchos modos el cuerpo, la palabra y la sexualidad femenina. El performance en sí mismo, como la palabra escrita, se vuelve una forma de superar el trauma de la violencia, vivido de manera dramática en el contexto guatemalteco. Es también una forma colectiva de redención, de interrogarse, de increpar la realidad. De modo que en la reescenificación, no sólo se supera el trauma sino que se hace un acto artístico que propone estéticamente un gesto político que da la vuelta a los significados peyorativos y de opresión, enalteciéndolos. Quedémonos con la imagen de un universo forjado de la energía orgásmica femenina, en el que todo lo que duele será fuente de placer, todo lo que sufre será pleno, las mujeres dejarán de ser perras y serán diosas.

En sus propuestas, Galindo va llevando muchas veces a los extremos de lo abyecto, de lo grotesco, y quizá por ello, más allá de gusto y colores, lo que produce es la escalofriante experiencia de mirar a los ojos a la muerte, experiencia de la cual nadie puede salir incólume y a la que ella termina sacándole la lengua y nos escribe con su arte, en el cuerpo, en la mente, en la realidad.

Bibliografía

- Acevedo, Anabella y Aída Toledo (1998), *Para conjurar el sueño. Poetas guatemaltecas del siglo xx*, Guatemala, Universidad Rafael Landívar, Departamento de Asuntos Culturales.
- Bornay, Erika (1995), *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra.

- Cazali, Rosina (2010), "La movilidad como promesa de libertad", en Regina José Galindo, *Móvil*, México, MUAC, pp. 21-33.
- Cullen, Deborah (2005), "A Chronology of Actions by Artists of the Americas, 1960-2000", en Deborah Cullen (ed.), *Arte = Vida. Actions by Artists of the Americas 1960-2000*, Nueva York, El Museo del Barrio.
- Derrida, Jacques (1972), "Estructura, signo y juego en el discurso de las ciencias humanas", en Richard Macksey y Eugenio Donato (eds.), *Los lenguajes críticos y las ciencias del hombre. Controversia estructuralista*, Barcelona, Barral Editores, pp. 269-293.
- Gracia, Silvio de (s. f.), *Arte de acción en Latinoamérica: cuerpo político y estrategias de resistencia*, Performancelogía. Todo sobre arte de performance y performancistas; disponible en <http://performancelogia.blogspot.com/2007/10/arte-accin-en-latinoamrica-cuerpo.html>; consultado el 4 de diciembre de 2011.
- El Vicio Producciones (2005), *Lo que puede un cuerpo: performance*, Performancelogía. Todo sobre arte de performance y performancistas, Colombia; disponible en <http://performancelogia.blogspot.com/2007/06/performance-en-colombia.html>; consultado el 12 de septiembre de 2011.
- Fusco, Coco (s. f.), "Regina José Galindo", en *E-misférica 6.2. Culture + Rights + Institutions*, revista electrónica disponible en <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/galindo-fusco>; consultado el 2 de noviembre de 2011.
- Galindo, Regina José (s. f.), "Domingo, 4 diciembre, 2005", en *Hay que conocer a fondo este lugar de metamorfosis*, disponible en <http://www.reginajose.blogspot.com/>; consultado el 2 de julio de 2012.
- (s. f.), "Lunes, 12 diciembre, 2005", en *Hay que conocer a fondo este lugar de metamorfosis*, disponible en <http://www.reginajose.blogspot.com/>; consultado el 2 de julio de 2012.
- (s. f.), "Jueves, febrero 23 2006", en *Hay que conocer a fondo este lugar de metamorfosis*, disponible en <http://www.reginajose.blogspot.com/>; consultado el 2 de julio de 2012.
- (s. f.), "Perra", en *Hay que conocer a fondo este lugar de metamorfosis*, disponible en <http://www.reginajose.blogspot.com/>; consultado el 2 de julio de 2012.
- (2010), *Móvil*, México, MUAC.
- (s. f.), *Regina José Galindo*, disponible en <http://www.reginajosegalindo.com/>; consultado el 9 de diciembre de 2011.

- (s. f.), *Hay que conocer a fondo este lugar de metamorfosis*, disponible en <http://www.reginajose.blogspot.com/>; consultado el 9 de diciembre de 2011.
- (s. f.), "Experiences", *E-misférica 6.2. Culture + Rights + Institutions*, revista electrónica disponible en <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/galindo-intro>; consultado el 29 de octubre de 2011.
- (2005), *Perra*, Milán, Prometeo Gallery di Ida Pisani (performance de resistencia).
- Huamán Andía, Bethsabé (2007), "Las transgresoras. Poetas de la generación del ochenta", en Maruja Barrig (ed.), *Fronteras interiores. Identidad, diferencia y protagonismo de las mujeres*, Lima, IEP.
- (7 de julio 2011), "La marcha de las putas", en *Alerta Perú*, periódico electrónico disponible en <http://www.alertaperu.pe/publicar/articulos/1902-la-marcha-de-las-putas.html>; consultado el 15 de diciembre de 2011.
- Jones, Amelia (1998), *Body Art/Performing the Subject*, Mineápolis, University of Minnesota.
- Lavery, Jane y Sarah Bowskill (2011), "The Representation of the Female Body in the Multimedia Works of Regina José Galindo", en *Latin American Research*.
- Mayayo, Patricia (2003), *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra.
- Pérez-Ratton, Virginia (2005), "Performance y arte en Centroamérica, 1960-2000: una opción política y estética", en Deborah Cullen, *Arte ≠ Vida. Actions by Artists of the Americas 1960-2000*, Nueva York, El Museo del Barrio, pp. 292-296.
- (2007), "Central American Women Artists in a Global Age", en Maura Reilly y Linda Nochlin (eds.), *Global Feminisms. New Directions in Contemporary Art*, Nueva York, Brooklyn Museum, pp. 122-143.
- Reilly, Maura (2007), "Introduction: Toward Transnational Feminisms", en Maura Reilly y Linda Nochlin (eds.), *Global Feminisms. New Directions in Contemporary Art*, Nueva York, Brooklyn Museum, pp. 15-45.
- Richard, Nelly (1986), *Margins and Institutions. "Art in Chile Since 1973"*, Melbourne, Art & Text.
- Schneider, Rebecca (1997), *The Explicit Body in Performance*, Nueva York, Routledge.
- Silva Santisteban, Rocío (2007), *Las hijas del terror*, Lima, Copé-Petroperú.
- (2008), *El factor asco. Basurización simbólica y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo*, Lima, Red para el desarrollo de las ciencias sociales en el Perú.

Taylor, Diane (s. f. a), *El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política*, Performancelogía. Todo sobre arte de performance y performancistas; disponible en <http://performancelogia.blogspot.com/2007/04/performance-art-la-revancha-del-cuerpo.html>; consultado el 11 de diciembre de 2011.

— (s. f. b), "Interview with Regina José Galindo", *Hemispheric Institute E-misférica*, disponible en <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/galindo-interview>; consultado el 18 de noviembre de 2011.