

**Sergio  
Villena  
Fiengo**

## **EL ANTI-CEREMONIAL PÚBLICO EN LA OBRA DE REGINA JOSÉ GALINDO**

A finales del siglo XX, se produjo un movimiento transnacional de los discursos de la memoria, el cual se caracterizaría por una recodificación del pasado que entra en tensión, cuando no en conflicto, con los discursos historiográficos. En la modernidad tardía, ese *giro hacia el pasado* mostraría una renovada preocupación por los “pretéritos presentes”, la que contrastaría con la tendencia a privilegiar los “futuros presentes”, característica de la modernidad temprana<sup>1</sup>.

El afán por recuperar la *memoria* de los oprimidos y confrontarla con la *historia* oficial ha estado presente también en Latinoamérica. En el Cono Sur, el tema ha sido ampliamente investigado, sobre todo en relación con el nefasto legado de las dictaduras de los 70s. En la región andina, así como en algunos países de Centroamérica y el Caribe, donde existe una importante presencia indígena y negra, el trabajo de la memoria se ha

---

<sup>1</sup> Ver, en relación con ese “giro hacia el pasado”, el libro Huyssen, Andreas, (2002), *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: F.C.E.-Goethe Institut.

concentrado más bien en la problematización de las persistentes relaciones de colonialismo interno heredadas del periodo colonial<sup>2</sup>.

En las ciencias sociales, el programa de investigación "Memorias de la represión", dirigido por Elizabeth Jelin y Carlos Iván de Gregori, investigó la memoria de los crímenes de Estado durante las dictaduras militares, prestando atención, entre otros temas, a las disputas en torno a las "fechas infelices"<sup>3</sup>. También desde el activismo, se vienen realizando diversos trabajos sobre la memoria larga al menos desde los años 60s, aunque sin duda un momento clave en este proceso de "contestación" fue, por su impacto en la opinión pública, la resistencia indígena a la controversial conmemoración del quinto centenario del "encuentro entre dos mundos", el año 1992.

La disputa por esa "fecha infeliz" permitió visibilizar a nivel mundial tanto la persistencia del colonialismo interno, como la irrupción de los movimientos indígenas en la escena pública contemporánea. En ese marco, fue particularmente significativa la entrega del Premio Nobel de La Paz 1992 a la líder indígena guatemalteca Rigoberta Menchú, así como aparición pública del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en México el 1 de enero de 1994, día en que comenzaba a operar el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN/NAFTA) y, según el discurso oficial, ese país ingresaba finalmente al "primer mundo",

---

<sup>2</sup> "Memoria larga" y "memoria corta" son categorías que utiliza la socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui para estudiar el "colonialismo interno" establecido en el periodo colonial, pero que constantemente se renueva, asumiendo nuevas modalidades durante el periodo republicano (liberalismo, nacionalismo, neoliberalismo e, incluso, posneoliberalismo). Ver Rivera Cusicanqui, Silvia, (2010), *Violencias (re)encubiertas en Bolivia*. La Paz: La mirada salvaje.

<sup>3</sup> Ver Jelin, Elizabeth y Longoni, Ana, compiladoras, (2005), *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Buenos Aires: Siglo XXI. Ese libro está dedicado al tratamiento artístico de la memoria y las conmemoraciones en distintos países. Ver también, Richards, Nelly, (1998), *Residuos y metáforas; La insubordinación de los signos*, Santiago de Chile: Cuarto propio.

culminando así un largo proceso de “30 siglos de esplendor” por los que habría recorrido la historia mexicana<sup>4</sup>.

En la perspectiva de la memoria corta, un ejemplo activismo artístico es el proyecto “El siluetazo”, realizado en Argentina en 1983 – cuando, tras la guerra de las Malvinas, tambaleaba la sangrienta dictadura militar- por artistas y agrupaciones juveniles, con el apoyo de organismos de Derechos Humanos. La memoria larga ha merecido también algunos interesantes tratamientos, entre los cuales destaca la extraordinaria exposición “Principio Potosí Reverso” (2010), presentada en Berlín, Madrid y La Paz (Bolivia), la cual realiza un notable trabajo de “lectura a contrapelo” de la historia colonial y sus secuelas contemporáneas, poniendo de relieve el punto de vista de quienes han resistido la dominación por más de 500 años.

Nos ocuparemos aquí del trabajo de la memoria realizado en Centroamérica, región donde las disputas por la memoria, la verdad y la justicia se presentan con intensidad desde la segunda mitad de la década de los años 90 del siglo pasado. Realizaremos esta aproximación focalizando nuestra atención en las *performances* realizadas por una destacada artista visual centroamericana: Regina José Galindo. Para comprender mejor las características contextuales en las que se sitúa la extensa producción de esta artista guatemalteca, presentaremos primero una breve referencia a la

---

<sup>4</sup> Retomando a Camnitzer, podríamos trazar un paralelo entre el zapatismo mexicano de los 90s y los Tupamaros en el Uruguay de los 60s, los cuales –según lo muestra este crítico uruguayo- utilizan herramientas artísticas “conceptualistas” para irrumpir en la escena pública con fines políticos, enfatizando en su tarea de propaganda más que en su potencia militar (Ver Camnitzer, Luis, (2008), *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Murcia: CENDEAC). “México, 30 siglos de esplendor” fue una megaexposición auspiciada por la corporación Televisa y el Gobierno de México presentada entre 1990 y 1991 en el Museo Metropolitano en Nueva York y otras ciudades de Estados Unidos, concluyendo en la ciudad de México; fue considerada –en el marco del TLCAN- un “Caballo de Troya” mexicano para penetrar en el ámbito cultural estadounidense. Ver una reseña en <http://www.nexos.com.mx/?p=6024>.

dramática historia centroamericana reciente, así como al abordaje que la misma ha recibido por las artes en las últimas dos décadas.

### **Las disputas por la memoria histórica en Centroamérica**

Centroamérica sufrió conflictos intestinos armados durante varias décadas, alcanzando su momento más dramático en los años 80s. La derrota del régimen dinástico de los Somoza en Nicaragua 1979 por el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) había abierto un periodo de esperanza, al cual sin embargo sucedió una nueva guerra interna en ese país (protagonizada por la "Contra" --fuertemente apoyada por el gobierno de Reagan- opuesta al gobierno sandinista), así como una ampliación e intensificación del conflicto hacia otros países, principalmente El Salvador y Guatemala, convirtiéndose la región en escenario de --¿los últimos?- conflictos armados de la Guerra Fría.

La situación política del istmo alcanzó un nuevo punto de inflexión hacia inicios de la década de los 90s, cuando la convocatoria a elecciones nacionales en 1990 en Nicaragua resultó en la derrota electoral del FSLN, iniciando así una precaria "transición democrática". Ese giro hacia la paz alcanzó también a El Salvador, donde las fuerzas insurgentes habían logrado avanzar incluso hasta la capital del país, aunque sin lograr hacerse del poder del Estado; la situación de "empate" en la lucha armada finalizó con los acuerdos de paz suscritos entre el gobierno y la guerrilla en el año 1992. Finalmente, en 1996 se firmó la paz en Guatemala, país donde la represión estatal sobre la población civil alcanzó sus cotas más altas, llegando incluso al genocidio en zonas indígenas.

Así, concluyeron las “revoluciones sin cambios revolucionarios” y comenzaron las “democracias de baja intensidad”<sup>5</sup>. La firma de la paz abrió un nuevo periodo, paulatino y tortuoso, de “reconstrucción nacional” que, sin lugar a dudas, planteaba la necesidad de realizar un ajuste de cuentas con el pasado. En Guatemala y en El Salvador, parte de esa tarea la asumieron “comisiones de la verdad”, las cuales investigaron los alcances de las violaciones a los derechos humanos y las responsabilidades sobre las mismas, recomendando también medidas de reparación para con las víctimas<sup>6</sup>. Sin embargo, a 25 años del inicio de la transición hacia la democracia, el esclarecimiento de los hechos, el juicio a los responsables y la reparación a las víctimas, es una tarea en buena parte pendiente. Tan grave como ello es que, en general, las causas estructurales de larga duración que desataron los conflictos armados se mantienen --o incluso se han agudizado-- con las nuevas formas de penetración del capitalismo en la región. Como consecuencia, las naciones centroamericanas directamente envueltas en los conflictos armados en los ochenta presentan grandes déficits en términos de la ciudadanía política, social y cultural.

---

<sup>5</sup> Estas categorías han sido elaboradas por el sociólogo guatemalteco Edelberto Torres Rivas para los países centroamericanos --con la excepción de Costa Rica, donde existe una democracia más consolidada-. Ver Torres Rivas, Edelberto, (2011), *Revoluciones sin cambios revolucionarios. Ensayos sobre la crisis en Centroamérica*. Guatemala: F&G Editores.

<sup>6</sup> La literatura sobre esta temática es extensa. El informe “*Comisiones de la verdad ¿Un camino incierto?*” (Víctor Espinoza, María Luisa Ortiz y Paz Rojas, s/f) y el libro de Ignacio Dobles, *Memorias del dolor. Consideraciones acerca de las Comisiones de la Verdad en América Latina* (2009), presentan un análisis comparativo de varios casos. En Guatemala, se desató una agria polémica sobre la validez de los testimonios de las víctimas a partir de la crítica al libro Elizabeth Burgos *Me llamo Rigoberta Menchú* (1984), realizada por David Stoll, (1999), *Rigoberta Menchú and the Story of all the Poor Guatemalams*. Boulder: Westview Press. Los materiales de esta polémica han sido compilados y discutidos en Morales, Mario Roberto, Coordinador, (2001), *Stoll-Menchú: La invención de la memoria*. Guatemala: Consucultura. En El Salvador, se ha creado el *Museo de la Palabra y la Imagen*, dedicado a la memoria histórica (ver <http://museo.com.sv/es/>).

Así, la mayor parte de Centroamérica es hoy escenario de "democracias de baja intensidad", donde si bien las disputas armadas por el poder político se han atenuado, persisten los problemas sociales y la violencia en sus facetas estructural y subjetiva. El istmo registra elevados índices de pobreza, incremento de la desigualdad, precarización laboral y altas tasas de violencia, la cual ha pasado de ser principalmente violencia política –con la excepción de Honduras, sobre todo después del golpe de Estado de 2009- a violencia civil. A las secuelas de la guerra y el conflicto armado, que implicaron primero el masivo desplazamiento de poblaciones de refugiados hacia los países situados más al norte –principalmente, Estados Unidos y México- y luego su retorno en condiciones precarias, se han agregado otras formas de conflictividad asociadas a las nuevas modalidades del capitalismo, tanto legales como ilegales.

Es ese contexto, ha emergido un "nuevo arte centroamericano". Enmarcado en el paradigma contemporáneo, el mismo enfrenta, entre otras tareas urgentes, el reto de ajustar cuentas con un pasado traumático reciente, en un momento en que, desde el poder, se anuncia la promesa de la paz, la democracia y la modernización. Para responder a ese desafío, equiparable con el de "unir con la sangre del poeta la columna quebrada de la bestia-siglo"<sup>7</sup>, el arte centroamericano ha trabajado sobre la memoria, interviniendo intempestivamente en los espacios públicos y los ceremoniales oficiales, con el fin de interpelar al conjunto de la sociedad. La reconstrucción de la memoria de la represión política y sus secuelas en tiempos democráticos ha recibido una importante atención, tanto en la literatura, como en las artes visuales. En las letras, existe una importante producción de poesía, cuento y novela testimonial, pero también se han

---

<sup>7</sup> Este es un verso del extraordinario poema "El siglo", escrito por el ruso Osip Maldelstam en 1923. El mismo ha merecido varias interpretaciones filosófico-políticas, entre las cuales destaca la realizada por Badiou; ver Badiou, Alain, (2008), *El siglo*. Buenos Aires: Manantial.

recopilado múltiples testimonios y se han llevado adelante investigaciones, llegando incluso a conformarse proyectos y redes de alcance regional.<sup>8</sup>

En las artes visuales, distintos artistas se han apropiado creativamente – podríamos decir “antropofágicamente”, citando a los brasileños modernistas de los años 20 del siglo XX- del arsenal experimental del arte contemporáneo. Con esas herramientas, se han dado a la tarea de confrontar el presente centroamericano con un propósito que trasciende lo meramente estético y formal, para situarse en lo político, entendido como cuestionamiento de las relaciones de poder, antes que como militancia partidaria. Así, han contribuido a tematizar el trauma y a rasgar la imagen de colorida postal tras de la cual el discurso oficial oculta los saldos de la guerra y busca promover el turismo y la inversión extranjera. Ha sido sobre todo en Guatemala donde las artes visuales han prestado mayor atención a la cuestión de la memoria de la represión, destacando—entre otros- artistas como Regina Galindo, Aníbal López y Luis González Palma. En ese país existe también un proceso de recuperación de la memoria ancestral y vital indígena por parte de distintos artistas de origen indígena, entre ellos Benvenuto Chavajay, Fernando Poyón y Manuel Chavajay. Esos trabajos de la memoria, tanto en su horizonte “corto”, como en su horizonte “largo”, han realizado una valiosa contribución a problematizar la persistencia del colonialismo y la represión, pero también las condiciones para la práctica artística en medio de “democracias de baja intensidad” caracterizadas por la

---

<sup>8</sup> Un ejemplo de esas investigaciones, con énfasis en el periodo de la posguerra, es el libro de Cortez, Beatriz, (2010), *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*. Guatemala: F&G Editores. En cuanto a los proyectos regionales, destaca la Red de Estudios Culturales Centroamericanos, que ha realizado ya varios congresos, así como el proyecto “Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas” (Hilcas), que ha dedicado un tomo de los publicados al periodo de referencia; ver Cortez, B., Ortiz Wallner, A. y Ríos Quesada, V., (2012), *(Per)Versiones de la modernidad. Literaturas, identidades y desplazamientos*. Guatemala: F&G. Muchas de las ponencias presentadas en los encuentros sobre Estudios Culturales Centroamericanos, así como otros textos dedicados a la temática, están disponibles en la revista virtual ISTMO, en: <http://istmo.denison.edu/>

persistencia de los "Estados de excepción"<sup>9</sup>. Este ensayo pretende ser una caja de resonancia crítica del trabajo de Regina José Galindo, *performer* guatemalteca que ha realizado múltiples y riesgosas intervenciones a *contrapelo* de la historia oficial que, obliterando la memoria traumática de la guerra, aspiran a establecer una visión luminosa del presente de Guatemala.

### **Regina José Galindo: intervenciones intempestivas y anticeremoniales públicos**

Regina José Galindo (1974) vive y trabaja en su lugar natal, la ciudad de Guatemala. En 1999 inicia su carrera como autodidacta del *performance* o *action art*, género del cual es una pionera en su país y en Centroamérica, llegando a ser en la actualidad ampliamente reconocida a nivel internacional, con un extenso currículum en el que figuran presentaciones individuales y colectivas en varios países, además de múltiples premios y reconocimientos, entre los cuales destaca el León de Oro para artistas jóvenes en la Bienal de Venecia en 2005<sup>10</sup>. En más de tres lustros de actividad ininterrumpida, su obra ha tratado diversos temas, los cuales gravitan sobre cuestiones relacionadas con la dominación y la violencia.

---

<sup>9</sup> Sobre el desarrollo institucional, las prácticas artísticas y los discursos curatoriales de las artes visuales centroamericanas contemporáneas, consultar Rosina Cazali, Virginia Pérez Rattón, Claudia Mandel, Pablo Hernández, Luisa Fuentes, Sergio Villena, entre otros. Una panorámica se encuentra en Villena (2014).

<sup>10</sup> Virginia Pérez-Rattón reseña el desarrollo de estos géneros artísticos en "Performance y arte acción en Centroamérica, 1960-2000. Una opción política y estética" (en Cullen, Deborah. (2008). *Arte <> Vida. Actions by Artists of the Americas 1960-2000*. New York: El Museo del Barrio). Sobre Guatemala, ver el texto de Annabelle Acevedo, "La performance" (en Cazali, Rosina, coordinadora, (2003). *Pasos a desnivel. Mapa urbano de la cultura contemporánea en Guatemala*. Guatemala: Hivos-La Curandería). En la bibliografía se consignan las referencias a los textos críticos sobre el trabajo de Regina Galindo, el cual forma parte de colecciones públicas y privadas en países como Estados Unidos, Italia, Suiza, España, Hungría, etc. Esta artista actualmente es representada por la galería italiana *Prometeo Gallery* de Ida Pisani. Ver: <http://www.reginajosegalindo.com>.



Galindo pertenece a la generación de artistas visuales guatemaltecos que inician su carrera en el contexto de la “posguerra”, luego de la firma de los tratados de paz en 1996. Según Cazali, ella es una protagonista del “renacer artístico” y de los primeros “deslizamientos” del arte guatemalteco hacia lo contemporáneo<sup>11</sup>. Un rasgo importante en este arte emergente, destacado por esa misma curadora, es la metamorfosis de la noción corporal, que implica el uso del cuerpo como herramienta artística que irrumpe en el espacio público como una metáfora del cuerpo social. Galindo pondrá a trabajar su cuerpo a contrapelo, de manera “políticamente incorrecta”, contra las reglas del decoro y la decencia tan firmemente arraigadas en la clase media guatemalteca, con el fin de cuestionar radicalmente los procesos de represión, disciplinamiento y abyección ejercidos durante la guerra sobre el cuerpo social.

En la obra de Regina José ha ocupado un lugar prominente su desgarradora crítica a la represión y el genocidio llevado adelante por los gobiernos dictatoriales guatemaltecos sobre la población indígena, en particular sobre las mujeres. Durante los años 80s el ejército aplicó en Guatemala una política de “tierra arrasada” en territorios indígenas, con un saldo de más de 200 mil personas muertas y desaparecidas, como también un enorme violencia patrimonial, que implicó la destrucción de aldeas y el despojo de tierras a las comunidades. Esta política de limpieza étnica constituye una prolongación –e incluso una radicalización– de las multiseculares políticas de dominación y sometimiento de la población indígena, iniciada desde el arribo del conquistador español Pedro de Alvarado y sus huestes en 1524, pero prolongada por un agresivo “colonialismo interno” durante toda la vida republicana iniciada en 1821.

---

<sup>11</sup> Cazali, Rosina, coordinadora, (2003). *Pasos a desnivel. Mapa urbano de la cultura contemporánea en Guatemala*. Guatemala: Hivos-La Curandería.

Desde 2003, Galindo ha dedicado varias intervenciones al tratamiento de la dramática violencia estatal ejercida sobre la población civil, así como sobre sus prolongadas secuelas en la Guatemala "posbélica". Es una extensa serie de arriesgadas acciones artísticas realizadas como intervenciones intempestiva en espacios públicos y "fechas infelices", la mayoría de ellas presentadas en su propio país, con los evidentes riesgos que eso significa para su propia seguridad personal. La secuencia cronológica de sus intervenciones es la siguiente: "¿Quién puede borrar las huellas?" (2003), "El peso de la sangre" (2004), "Toque de queda" (2005), "Corona" (2006), "Mientras, ellos siguen libres" (2007), "Extensión" (2008), "Hermana" (2010), "Tierra" (2013), "Suelo común" (2012) y "Culpable" (2015). Realizaré una breve descripción e interpretación de cada una de estas *performances*, cada una de las cuales constituye una suerte de eslabón en una cadena aún inconclusa de elaboraciones artísticas sobre el trauma de la violencia, para concluir con algunas reflexiones generales sobre el "trabajo de la memoria" en la obra de Regina José Galindo<sup>12</sup>.

*¿Quién puede olvidar las huellas?* Esta acción fue presentada en el centro histórico de la ciudad de Guatemala en julio de 2003, 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 prohíbe a cualquier partícipe en un golpe de Estado aspirar a la presidencia de la República. Ese general (r) del Ejército de Guatemala y pastor evangélico, ha sido señalado como responsable de haber planificado y ordenado –en su condición de presidente de facto (1982-1985)- la sanguinaria política represiva de "tierra arrasada"

---

<sup>12</sup> En esta sección retomo y reelaboro algunos fragmentos de un artículo previo que escribí hace unos años sobre el trabajo de Regina Galindo (ver Villena, Sergio, (2010). "Regina Galindo. El performance como acto de resistencia", Revista Centroamericana de Ciencias Sociales, Vol. VII, n° 1, pp. 49-78). Las imágenes de las *performances* que se comentan han sido tomadas del sitio web de Regina José Galindo, quien generosamente ha autorizado su publicación en este artículo, por lo cual le estoy agradecido.

que implementó el ejército, dejando un saldo de varias decenas de miles de personas asesinadas y ciento de aldeas campesinas destruidas.



**Figura 1.** *¿Quién puede borrar las huellas?* Fotografía de Víctor Pérez

La *performance* inició a las puertas del edificio de la Corte de Constitucionalidad, en cuyos escalones exteriores la artista se presentó cubierta con un vestido luctuoso –negro, largo y sin mangas-- con los pies descalzos y portando un bañador 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, ante la sorpresa de los transeúntes y la mirada vigilante de los policías que resguardaban ambos edificios. Simbólicamente, cada huella representaba a cada una de las personas asesinadas durante el gobierno

tiránico de Ríos Montt; en conjunto, esas marcas forman un sendero rojo que recuerda a los signos con los que los antiguos mayas marcaban los caminos en sus mapas/códices. Irónicamente, ese sendero forma también una alfombra roja, sangrienta, por la que esa vergonzosa candidatura parecía transitar.

La preocupación de Galindo por actualizar la memoria y repudiar la impunidad se prolonga en otras performances, como "*El peso de la sangre*" (2004). Presentada en la Plaza Central de Ciudad de Guatemala, alude al dolor hasta ahora no redimido que sufrieron las víctimas de las habituales torturas durante el periodo bélico. Bajo el brillante sol del mediodía, ella recibe estoicamente una serie pausada e infinita de gotas que caen lentamente sobre su cabeza. Así, se aplica, en un lugar público y muy visible, un método de tortura conocido desde la antigüedad; pero en el *performance* de Galindo el líquido que cae no es agua, sino más bien sangre, lo que da aún mayor dramatismo a la puesta en escena, operando en el espectador una especie de *segunda* tortura, que es simbólica y psicológica: la del recuerdo de los crímenes no redimidos, el *peso de la sangre* sobre la conciencia de quienes sobrevivieron al conflicto.



**Figura 2,** *El peso de la sangre.* Fotografía de Belia de Vico

Esas irrupciones intempestivas en el espacio público guatemalteco recuerdan, a quienes preferirían olvidar, que no es posible vivir en “democracia” y en “paz” si no se saldan las cuentas con el pasado, si no se realiza el duelo por las personas asesinadas o desaparecidas, si no se conoce la verdad de lo acontecido durante la guerra, si no se repara la injusticia y se honra la memoria de las víctimas. Galindo hace explícita esta necesidad de saldar deudas con el pasado con su habitual contundencia en “*Corona*” (2006): es absurdo conmemorar triunfalmente los diez años de la firma de los Acuerdos de paz, cuando no se ha realizado aún el duelo y la violencia sigue campeando día tras día, pues las causas estructurales de la misma siguen vigentes. *Corona* es un contraceremonial, una ofrenda floral funeraria gigante puesta en medio del principal centro cívico nacional, la plaza Central de Ciudad de Guatemala, colocada con el propósito de

perturbar la celebración festiva de "una década de firmada la paz" y rendir homenaje a los muertos en el conflicto y cuya muerte no ha merecido el llanto de la sociedad oficial, pero también –y sobre todo- para denunciar la persistencia de la violencia en el periodo posbélico, la cual habría dejado más de 6040 asesinatos durante el año 2006, publicitado oficialmente como "año de la paz".



**Figura 3.** Corona. Fotografía de David Pérez

Galindo otorga un lugar fundamental a la violencia patriarcal ejercida como crimen de guerra sobre las mujeres indígenas, las cuales fueron objeto –si cabe- de mayor ensañamiento que los hombres de las comunidades. Una potente muestra de ello es "*Mientras, ellos siguen libres*" (2007), en la cual escenifica las prácticas eugenésicas que aplicó el ejército, similares a las

ocurridas en otros conflictos bélicos atravesados por luchas étnicas, como en los Balcanes, abordado por Marina Abramovic. En esta acción, Galindo --embarazada de ocho meses- se desnuda y se hace amarrar de pies y manos con cordones umbilicales reales –comprados en el mercado negro guatemalteco, “donde por unos pesos se consigue de todo”- a un catre. Así, pone en escena los testimonios de algunas de las víctimas<sup>13</sup>, según los cuales 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<sup>14</sup>.



**Figura 4.** *Mientras, ellos siguen libres.* Fotografía: David Pérez

<sup>13</sup> Esos testimonios fueron extraídos por la artista del informe de la Comisión para el Esclarecimiento Histórico, (1999), *Guatemala: Memoria del Silencio*. Guatemala: UNOPS-CEH.

<sup>14</sup> Estos detalles fueron explicados por Galindo en charla realizada en Teor/ética, San José de Costa Rica, en octubre del año 2008. Ella ha denunciado de manera reiterada, que la violencia no ha cesado en Guatemala con los tratados de Paz de 1996. Todo lo contrario, la violencia política ha devenido violencia civil “desordenada” (el término es de ella), omnipresente en la vida cotidiana. En un país, que según la artista es más misógino que machista, las mujeres continúan siendo las principales víctimas, como lo ha mostrado dramáticamente en *performances* como “Perra”, “Extensiones”, etc.

En su performance "*Hermana*" (Guatemala, 2010), Galindo también tematiza la silente complicidad de la población civil "ladina" en la represión y el genocidio. En el papel de "mujer ladina" cómplice de un prolongado colonialismo interno, soporta estoicamente la humillación que le es perpetrada por una mujer indígena, quien la abofetea, escupe y castiga reiteradamente. Como en un ritual de inversión, ella acepta el castigo y se asume emblema del descenso simbólico del cuerpo "ladino" hasta entonces dominante, el cual usualmente impone sobre el cuerpo "indígena" una continuada violencia, física y simbólica, en los múltiples espacios de la vida cotidiana guatemalteca. Con ese gesto de autohumillación y de autopurificación, de reconstitución del vínculo social por medio de la violencia redentora, en la cual ella se ofrece como víctima sacrificial propiciatoria, Galindo busca interpelar a las mujeres ladinas, y en general a la población ladina, para que asuma humildemente su responsabilidad histórica con la violencia, realizando un acto de contrición que permita ajustar cuentas con la historia de la dominación y el colonialismo interno.



**Figura 5.** *Hermana*. Fotografía de José Suárez



En “*Tierra*” (Les Moulins, Francia. 2013), Galindo vuelve sobre el genocidio indígena en la década de los ochenta. Este tema, en el momento en que la *performance* fue realizada, ocupaba un lugar central en la discusión pública en Guatemala, en el marco del juicio de responsabilidades contra el expresidente Ríos Montt. En ese proceso legal, luego de escuchar los desgarradores relatos de las víctimas de la masacre, ese militar será declarado culpable del genocidio, pero solo para posteriormente ser beneficiado por una resolución de la Corte Suprema, la cual anuló la sentencia por razones procedimentales.

Con su acción, Galindo interviene en el debate público para denunciar – contra las declaraciones negacionistas tanto del acusado como del presidente de la república en ese momento, el también general (r) Otto Pérez Molina– que sí hubo genocidio en Guatemala. La artista escenifica una reconstrucción de cómo, según los testimonios recogidos durante las audiencias, el ejército procedía al exterminio masivo y la desaparición de los cuerpos indígenas: en medio de un paisaje rural, una máquina excavadora abre una enorme fosa, dejando en el centro un pequeño cuadrado de tierra, en el cual permanece impertérrita la diminuta y desnuda corporalidad de la artista, como un recordatorio de la fragilidad de las víctimas indígenas sometidas a esa técnica de exterminio masivo. Esta es una impactante puesta en escena de la “dialéctica de la ilustración”, pues – como habría ocurrido en los procesos coloniales y en diversos genocidios– los adelantos de la técnica no estuvieron al servicio de la emancipación humana sino más bien del crimen monstruoso.



**Figura 6.** *Tierra*. Fotografía Bertrand Huet

“*Suelo Común*” (Eslovenia, 2012) también trata el tema de la masacre, las fosas comunes y los desaparecidos. Esta *performance* se ubica en una línea de trabajo más reciente que ha estado desarrollando la artista, en el marco de un proceso de internacionalización de su trabajo. Las presentaciones que ha hecho ella en otros países han sido, la mayoría de las veces, *site specific*, creadas exprofeso y en función del contexto sociohistorico específico (por ejemplo, “Cabecita negra”, realizada en Córdoba, Argentina, 2008, o “Crisis Dignity”, presentada en Praga, República Checa, 2009). Más recientemente, sin embargo, Galindo ha comenzado a explorar los vínculos entre el país donde se presenta y la realidad de su propio país (o región, dado el caso), como en el caso de “Looting” (Berlín, 2010) o “La Conquista” (Modern Art Oxford. Oxford, Reino Unido, 2009), entre otras. *Suelo común* se ubica en esta última modalidad, ya que liga las historias de

Eslovenia y de Guatemala, países que comparten un pasado violento que constituye un “suelo común” sembrado de cadáveres de “desaparecidos” en el conflicto intestino, tal como la artista lo establece en el *statement* respectivo: “En Eslovenia, como en Guatemala estamos parados sobre un pasado escondido, del que poco se habla, que nos negamos a desenterrar.”.



**Figura 7.** *Suelo común*. Fotografía: no señala autor

“*Culpable*” (Guatemala, 2015) es la más reciente acción en esta extensa y probablemente aún inconclusa serie de intervenciones artísticas con las que Galindo busca incidir en la discusión pública sobre la trágica historia guatemalteca reciente y la persistente impunidad que la envuelve. Es su primera incursión en una *performance* musical: con la colaboración de un grupo coral, irrumpe en el espacio público urbano, donde dirige la

interpretación de una pieza breve, cuyo texto se limita a una sola palabra, que se repite como una sentencia, más que como un estribillo: "¡Culpable!". Esta pieza hace de contrapunto a un reciente video *performance* presentado por Rodrigo Rey Rosa y Guillermo Escalón, titulada "*Contrafactum del Ocurso*", en el cual un grupo coral interpreta la resolución de la Corte Suprema (2013) en que declara absuelto a Efraín Ríos Montt.

*Contrafactum del Ocurso* y *Culpable* contrastan de manera radical en términos formales, aunque ambos recurren al canto coral. *Contrafactum* pone en escena una pieza musical que establece una relación entre la exuberancia coral de la música barroca, a la cual articula el barroco procedimental que caracteriza a los sistemas jurídicos latinoamericanos – que, como señala Silvia Rivera Cusicanqui, casi siempre operan a favor de la impunidad de los poderosos-. Es decir, escenifica musicalmente el discurso jurídico, presentado como una maraña verbal que tiene por fin confundir y enredar a la población, para concluir emitiendo una sentencia indignante que se resume en el "por tanto": "Anule todo". *Culpable*, por su parte, es –como la mayor parte de las performances de Galindo- minimalista y meridiana: contra la opacidad barroca, la puesta en escena diáfana, que evita cualquier circunloquio y resume su posición en una sola palabra, polifónica pero clara, en un acto de habla enfático, que no requiere mayor demostración debido al peso de las evidencias y los testimonios de las víctimas de la represión: "¡Culpable!"

## Final

En América Latina adquiere validez fáctica la tesis de Walter Benjamin según la cual la historia ha sido siempre escrita por los vencedores y ni siquiera sus víctimas han estado a salvo de la furia de los dominantes, quienes han tratado de consagrar sus actos de barbarie como avances de la civilización y la cultura<sup>15</sup>. Por eso, para construir una sociedad más justa y democrática es imprescindible el cuestionamiento de la historia oficial y la recuperación de la memoria de los vencidos, tanto *corta* como *larga*, para abrir una discusión pública que permita juzgar los crímenes y redimir a las víctimas. El aporte del arte contemporáneo a esa “trabajo de la memoria” ha sido fundamental, como lo ha demostrado Regina José Galindo en el caso de Guatemala.

Esa artista ha protagonizado una serie de intervenciones públicas de carácter intempestivo en las que sitúa su cuerpo en rebelión, políticamente incorrecto, en el centro de una zona de inhabitabilidad social para las víctimas que, después de los Acuerdos de Paz firmados en 1996, parecen definir –*qua* borde interno- el terreno de constitución del sujeto nacional posbélico en Guatemala. Contra el imperativo del olvido, el silencio y la impunidad sobre el que algunos pretenden refundar la nación guatemalteca, esta *performer* hace emerger –con toda su violencia- lo reprimido social, la memoria de lo abyecto, utilizando para ello el poderoso símbolo material de su propio cuerpo como metáfora de lo excluido del cuerpo social oficial. Ella pone el cuerpo, su cuerpo, y procede intempestivamente, “de manera contraria al espíritu de la época”, como habría dicho Nietzsche en sus “meditaciones intempestivas”, rechazando el olvido y trayendo a escena, con toda su crudeza, la memoria de un pasado inmediato no resuelto.

---

<sup>15</sup> Ver Benjamin, Walter (2012 [1939]), “Sobre el concepto de historia”. En W. Benjamin. *Escritos políticos*. Madrid: Abada.

Galindo protagoniza arriesgados anticeremoniales públicos en los que escenifica una sublevación subjetiva de lo corporal, un cuestionamiento "antiestético" de la condición humana, de la definición oficial del sentido de la nación, la comunidad, la identidad y la historia. Caminando descalzo, amarrado a una cama, sometido a la tortura, amenazado por una máquina excavadora, enterrado bajo un "suelo común", el cuerpo de Galindo es "imagen dialéctica", campo de luchas, territorio de simbolizaciones y soporte de la memoria colectiva. Su teatro martiroológico minimalista – contrario al barroco oficial- dramatiza la violencia, activa la memoria y esgrime la crítica social, mostrando el carácter obscuro del poder que ha caracterizado a nuestra modernidad periférica. Regina José desnuda y tortura su cuerpo como una herramienta que pone en escena, haciendo retornar una y otra vez, lo abyecto social: víctimas de guerra, mujeres violadas, cuerpos torturados, personas desaparecidas. De esa forma, pone *en acto* el potencial de la subjetividad artística para acercarnos *históricamente* al rostro insoportable y negado de lo Real, de un pasado cargado de violencia que busca esconderse tras del velo imaginario de la "reconciliación nacional", dejando en entredicho tanto los discursos oficiales como las frágiles certezas cotidianas de quienes presencian sus intervenciones intempestivas.

Esas intervenciones contenciosas rasgan el velo del olvido y hacen que irrumpa dialécticamente la energía del pasado reprimido y asome el *rostro de lo Real* en el espacio público, mostrando la continuidad de las injusticias, pero también exhumando los sueños y actualizando las esperanzas de los oprimidos, iluminando dialécticamente la posibilidad de otro futuro, donde los "condenados de la tierra" tengan un lugar propio<sup>16</sup>. Las acciones políticas que desde lo artístico protagoniza Galindo ponen entre paréntesis

---

<sup>16</sup> Tomo en préstamo aquí el título del fundamental libro del psicoanalista de origen martiniqués Franz Fanon, uno de los más penetrantes críticos del colonialismo europeo; ver Fanon, Franz, (1968), *Los condenados de la tierra*. México: F.C.E.

la banalidad que ha adquirido el mal en la vida cotidiana y trabajan sobre la memoria histórica para mostrar el lado oscuro de la realidad, resistiéndose a dar por concluido sin más el duelo por las víctimas de la guerra y de la posguerra. Ese transitar por la zona de las identificaciones temidas que conforman lo abyecto social nos impacta profundamente, forzándonos a reflexionar *visceralmente* tanto sobre la brutal realidad guatemalteca, sobre la violencia patriarcal y, en definitiva, sobre el lado trágico de la condición humana que es aún más trágico en las sociedades del capitalismo periférico y de persistente colonialismo, interno y externo.

Es el gran mérito de Galindo: abordar artísticamente la realidad propia dotándola de una dimensión política universal, ajena a cualquier estereotipo que pretenda reducir Centroamérica a un catálogo de imágenes tropicales, exóticas y coloridas. Ahora bien, en la medida en que la violencia y la impunidad sigan reinando en Guatemala, es probable que esta artista persista en su tarea y continúe con esa serie de *performances* sobre la violencia y la memoria. Es posible, pues, que siga instalando en el centro ceremonial de su país, durante los actos anuales conmemorativos de la Independencia Nacional, la “Bandera” nacional guatemalteca de carácter luctuoso que ella misma ha diseñado. Será una manera de recordar, una y otra vez, que la patria guatemalteca sigue de luto, que se niega al olvido y que continúa en espera de la esquiva justicia.

## REFERENCIAS

Agamben, G. (2011), "¿Qué es lo contemporáneo?". En G. Agamben, *Desnudez*. Barcelona: Anagrama.

Badiou, A. (2006). *El siglo*. Buenos Aires: Manantial.

Benjamin, W. (2012 [1939]), "Sobre el concepto de historia". En W. Benjamin. *Escritos políticos*. Madrid: Abada.

Camnitzer, Luis (2008), *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Murcia: CENDEAC.

Cazali, R. (coordinadora). (2003). *Pasos a desnivel. Mapa urbano de la cultura contemporánea en Guatemala*. Guatemala: Hivos-La Curandería.

Cazali, R. y F. Castro. (2011). *Regina José Galindo*. Italia: Silvana Editoriale; Mul edition.

Cullen, Deborah. (2008). *Arte <> Vida. Actions by Artists of the Americas 1960-2000*. New York: El Museo del Barrio.

Foster, H. (2001), *El retorno de lo Rea*. Madrid: Akal.

Galindo, R. J. (2012). *Piel de Gallina: Regina José Galindo*. País Vasco: Artium Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo.

Hernández, P. (2012). *Imagen-Palabra. Lugar, sujeción y mirada en las artes visuales centroamericanas*. Madrid: Arlekin-Teor/ÉTica-Iberoamericana.



Huysen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: F.C.E.-Goethe Institut

Scott , J. C. (2000), *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*, México: Editorial Era.

Mandel, C. (2010). *Mapa del cuerpo femenino*. Costa Rica: Universidad de Costa Rica.

Nietzsche, F. (2006). *Segunda consideración intempestiva. Sobre la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

Pérez-Ratton, V. (2013). *Del estrecho dudoso a un Caribe invisible*. Valencia: Universitat de Valencia.

Rivera-Cusicanqui, S. (2010). *Violencias (re)encubiertas en Bolivia*. La Paz: La Mirada Salvaje.

Scottini, M. y V. Siviero. (2006). *Regina José Galindo*, Milán, Prometeo Gallery-Vanilla Edizioni.

Torres-Rivas, E. (2011), *Revoluciones sin cambios revolucionarios. Ensayos sobre la crisis en Centroamérica*. Guatemala: F&G Editores.

Villena, S. (2010). “Regina Galindo. El performance como acto de resistencia”, *Revista Centroamericana de Ciencias Sociales*, Vol. VII, nº 1, pp. 49-78.

[https://www.academia.edu/3465907/Regina\\_Galindo.\\_El\\_performance\\_como\\_acto\\_de\\_resistencia](https://www.academia.edu/3465907/Regina_Galindo._El_performance_como_acto_de_resistencia)

Villena, S. (2014). The Ut(r)opical Globalization of Contemporary Centroamerican Art, en A.M. Guasch y N. Jiménez de Val, *Critical Cartography of Art and Visuality in the Global Age*. Cambridge: Cambridge University Press.

### **Sitios web**

[www.reginajosegalindo.com](http://www.reginajosegalindo.com)

<http://www.soy502.com/articulo/regina-galindo-expresa-musica-performance-culpable>

[https://www.youtube.com/watch?v=IznFWieOcs&list=PLSORE2h1\\_sQobyrsPWl-5YEj013xaOwvT&index=1](https://www.youtube.com/watch?v=IznFWieOcs&list=PLSORE2h1_sQobyrsPWl-5YEj013xaOwvT&index=1)