

CENTROAMERICANA

27.2

Revista semestral de la Cátedra de
Lengua y Literaturas Hispanoamericanas

Università Cattolica del Sacro Cuore
Milano – Italia



2017

CENTROAMERICANA

27.2 (2017)

Direttore

DANTE LIANO

Segreteria:

Simona Galbusera

Dipartimento di Scienze Linguistiche e Letterature Straniere

Università Cattolica del Sacro Cuore

Via Necchi 9 – 20123 Milano

Italy

Tel. 0039 02 7234 2920 – Fax 0039 02 7234 3667

E-mail: dip.linguestraniere@unicatt.it

La pubblicazione di questo volume ha ricevuto il contributo finanziario dell'Università Cattolica sulla base di una valutazione dei risultati della ricerca in essa espressa.

Comité Científico

Arturo Arias (University of California – Merced, U.S.A.)
Astvaldur Astvaldsson (University of Liverpool, U.K.)
Dante Barrientos Tecún (Université de Provence, France)
† Giuseppe Bellini (Università degli Studi di Milano, Italia)
Beatriz Cortez (California State University – Northridge, U.S.A.)
Gloria Guardia de Alfaro (Academia Panameña de la Lengua, Panamá)
Gloriantonia Henríquez (CRICCAL – Université de la Nouvelle Sorbonne, France)
Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia)
Werner Mackenbach (Universidad de Costa Rica)
Marie-Louise Ollé (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)
Alexandra Ortiz-Wallner (Freie Universität Berlin, Deutschland)
Claire Paillet (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)
Emilia Perassi (Università degli Studi di Milano, Italia)
Pol Popovic Karic (Tecnológico de Monterrey, México)
José Carlos Rovira Soler (Universidad de Alicante, España)
Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia)
Michèle Soriano (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Dei giudizi espressi sono responsabili gli autori degli articoli.

Sito internet della rivista: www.centroamericana.it

© 2018 **EDUCatt** - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
web: www.educatt.it/libri
ISBN: 978-88-9335-276-5

ÍNDICE

ENSAYOS

LAURA CHINCHILLA

Cartografías paranoicas. Espacio y violencia en la producción cultural hondureña reciente.....7

SUSANNA NANNI

Cuerpo y memoria. ¿Quién puede borrar las huellas?29

GREG SCHELONKA

Los peligros de mirar. Detectives vigilados en «Insensatez», «El material humano» y «Pasada de cuentas»45

GÜNTHER SCHMIGALLE

Rubén Darío, Camille Aymard y «La Renaissance Latine»69

NICASIO URBINA

Epistola católica a Rafael Arévalo Martínez de Azarías H. Pallais87

ENTREVISTA

DANTE LIANO

Jorge Galán: novela y memoria 111

Instrucciones a los autores 129

Normas editoriales y estilo 129

Sobre el proceso de evaluación de «Centroamericana» 130

CUERPO Y MEMORIA

¿Quién puede borrar las huellas?

SUSANNA NANNI
(Università degli Studi Roma Tre)

Empiezo a trabajar a finales de los noventas. Yo venía de la palabra, soy poeta. La firma de paz en Guatemala es de '96. En el '97, '98 y '99 hay una sensación de que las cosas van a cambiar, de un ambiente de cierta paz. Y es en ese momento que un grupo de jóvenes salimos a las calles, tomamos las calles y empezamos a hacer arte en el espacio público. Ese fue el momento donde yo paso de la palabra escrita, de la poesía escrita, a la poesía visual.

(Regina José Galindo)

Dedico este libro a la memoria de una mujer maya devorada por los perros.

(Tzvetan Todorov)

Resumen: En julio de 2003 la artista y escritora guatemalteca Regina José Galindo (1974) realizó el performance *¿Quién puede borrar las huellas?*, caminando descalza por casi una hora, de un palacio de poder a otro en la Ciudad de Guatemala, marcando un recorrido de huellas de sangre humana en memoria de las víctimas del conflicto armado en su país, y en rechazo a la candidatura presidencial del ex-dictador Efraín Ríos Montt. Con su silencio, miedo, enojo o asombro, los espectadores, ciudadanos comunes, se hacen actores que encarnan la falta de memoria histórica, la impotencia y la pasividad frente a la violencia institucional. El cuerpo de la artista – portador de identidades masacradas – se convierte en soporte de la identidad colectiva del pueblo guatemalteco y en espacio de lucha contra el olvido y la violencia estatal. El presente artículo intenta indagar la obra performativa de Galindo y sus símbolos (huellas, sangre, silencio), focalizando el análisis sobre la materialización de la memoria y la visibilización del olvido.

Palabras clave: Cuerpo – Violencia – Memoria/Olvido – Presencia/Ausencia.

Abstract: «**Body and Memory. ¿Quién puede borrar las huellas?**». In July 2003 the Guatemalan artist and writer Regina José Galindo (1974) realized the performance *¿Quién puede borrar las huellas?*, walking barefoot for almost an hour from a palace of power to another in Guatemala City, tracing a path of human blood footprints in memory of the victims of the armed conflict occurred in her country, and in rejection of the presidential nomination of the former dictator Efraín Ríos Montt. The spectators, ordinary citizens, through their silence, fear, anger, or astonishment, become actors who embody the lack of historical memory, the impotence and passivity in the face of institutional violence. The artist's body – bearer of massacred identities – becomes a support for the Guatemalans' collective identity, and a space of struggle against the oblivion and the State violence. This essay attempts to explore the Galindo's performance and its symbols (footprints, blood, silence), focusing on the materialization of memory and the visibility of oblivion.

Key words: Body – Violence – Memory/Oblivion – Presence/Absence.

En una época en la cual la tecnología digital y el acceso a todo tipo de información no tienen precedentes, los artistas contemporáneos que luchan para preservar la integridad y el valor de sus obras, se ven obligados a quedarse afuera del circuito web sometido a los discursos dominantes (y superficiales) propugnados por los medios masivos de comunicación¹. Dentro de esta gran paradoja que caracteriza, hoy en día, la difusión del arte contemporáneo, Regina José Galindo representa una excepción muy interesante, ya que utiliza como medio principal para la difusión de su producción artística el performance grabado en vídeo con imágenes fijas o en movimiento. Si bien la obra de Galindo se puede contemplar ya en galerías artísticas de muchos países de Europa y América, sus primeros trabajos, que datan de finales de los años

¹ Sobre la influencia de los nuevos medios de comunicación en la difusión de la obra de Galindo y en su recepción, véase el artículo de C. CAROLINE, "After the Digital We Rematerialise. Distance and Violence in the Work of Regina José Galindo", *Third Text*, 25 (2011), 2, pp. 211-223, donde se desarrolla el tema a partir de los conceptos simbólicos de "desmaterialización" y "rematerialización" del cuerpo humano en la práctica artística de la guatemalteca.

noventa, se hicieron visibles a nivel internacional principalmente a través de sitios de intercambio de vídeos. De hecho, la red sigue siendo un instrumento clave para la difusión de su obra, a tal punto que es imposible imaginar su trayectoria profesional sin el empleo de la tecnología digital que permite hacer circular y difundir de forma instantánea y global la documentación de sus actos y performances realizados frente a un público reducido y en lugares específicos².

En los performances, Galindo utiliza su propio cuerpo para dar vida a metáforas y símbolos visuales que remiten a la condición de los oprimidos, a un mundo donde la aparente paz de la posguerra no da tregua a la pervivencia y al incremento de diversos tipos de violencia. De tal manera, la artista enfatiza la idea que es precisamente la circulación controlada (por los medios de comunicación y, por extensión, por las instituciones del arte visual contemporáneo) de las representaciones visuales sobre la violencia política y sus consecuencias, lo que confiere a estas imágenes un gran potencial sea para preservar, sea para reducir la distancia entre la obra y el espectador (sobre todo el perteneciente al «primer mundo», según la definición de la misma autora). Vale decir, es lícito considerar como clave de lectura de la obra de Galindo la consciente refracción de la incomodidad, del malestar, de la fascinación culpable y de la perturbación experimentados por los espectadores que se enfrentan con la visión de representaciones inquebrantables del 'Otro' como oprimido. La complejidad de esta operación es evidente en la maestría con la cual la artista selecciona sujetos a partir de situaciones de conflicto reales para reconfigurarlos como metáforas multifacéticas que despiertan eco en las representaciones histórico-artísticas y pop-culturales de la violencia, en particular, imágenes del cuerpo femenino como lugar de promulgación de crueldad y fantasía al mismo tiempo. Se trata de imágenes que emanan la

² Con respecto a la centralidad del cuerpo femenino en los performances de Galindo, específicamente en las obras multimediales (intervenciones en los blogs), véase J. LAVERY – S. BOWSKILL, "The Representation of the Female Body in the Multimedia Works of Regina José Galindo", *Bulletin of Latin American Research*, 31 (2012), 1, pp. 51-64.

fuerza de alejar y, simultáneamente, atraer el público a la obra de arte³. Lo que se propone la artista a través de su cuerpo, no es propiamente hacer vivir al público la opresión y la violencia, sino abrir el diálogo y la empatía, lo que genera en los espectadores la sensación de estar cerca de las tragedias representadas⁴.

El cuerpo femenino, puesto en escena por medio de una estética chocante (que se manifiesta a través de lo carnavalesco, grotesco, excesivo y abyecto) resulta ser un espacio apto para explorar las relaciones entre víctima y victimario, entre la feminidad y el patriarcado, es un lugar de tensión y ambigüedad, un locus de violencia y de celebración de las funciones sensoriales y eróticas de la mujer, de placer y de contestación. Es un cuerpo que desafía, por ejemplo, los roles de la contención sexual femenina para desestabilizar la idealización de la belleza de la mujer y la sexualidad, impuestas por los cánones dominantes occidentales. Persiguiendo este propósito, en algunos performances⁵, la artista guatemalteca utiliza su cuerpo para criticar las prácticas de transformación corporal que pretenden modificar a las mujeres

³ Véanse, en particular, *Himenoplastia* (Guatemala, 2004), *Limpieza social* (Génova, Italia, 2006), *Mientras, ellos siguen libres* (Guatemala, 2007), y *Reconocimiento de un cuerpo* (Córdoba, Argentina, 2008).

⁴ La artista aclara que «lo que da miedo [al espectador] no es la puesta en escena del cuerpo, sino las emociones. El ser humano rehuye de ellas, rehuye enfrentarse a la realidad, su verdad. Al final, el arte corporal es como un espejo. A esto es lo que le tiene miedo el ser humano: conscientizar situaciones que prefiere mantener en la burbuja o en el olvido, porque son problemáticas. Entonces, no es miedo al cuerpo, es miedo a lo que encierra el cuerpo, a la verdad humana que encierra el cuerpo». A. AIELLO, “Il luogo del corpo. Corpo e frontiera nell’opera di Regina J. Galindo”, Sicilia Queer Filmfest – Canecapovolto, 2015. En línea: <www.youtube.com/watch?v=hUR2InSkwD8>, consultado el 1 de junio de 2017.

⁵ Véase, por ejemplo, *Recorte por la línea* (Caracas, 2005): «Performance realizado con la participación de uno de los más cotizados cirujanos plásticos de Venezuela, Dr. Billi Spence, en el cual marcó sobre mi cuerpo todas las áreas que deberían ser intervenidas para llegar a tener el cuerpo perfecto, según los códigos estéticos manejados por nuestra sociedad». En línea: <www.reginajosegalindo.com>. El resultado final, y muy visible, del performance, es una serie casi infinita de líneas coloradas que recorren el cuerpo de la artista guatemalteca.

guatemaltecas conforme a los ideales occidentales de belleza, desafiando la visión hegemónica de género y de identidad (nacional). De tal manera, el análisis del cuerpo en la obra de Galindo permite indagar críticamente la práctica sistemática de cosificar a las mujeres, tal como las políticas de representación y las estrategias de poder escritas a través del cuerpo femenino, que sirve a la vez como mensaje y como vehículo del discurso dominante.

El uso del cuerpo para explorar la sexualidad femenina, la violencia doméstica o nacional, las nociones de belleza y de raza, no es exclusivo de Galindo, puesto que otras artistas de performance originarias de esta región (y, más en general, americanas y europeas) utilizan sus propios cuerpos para indagar esos mismos asuntos⁶. Si bien estas artistas (entre otras: las mexicanas Gabriela León y Astrid Hadad y las guatemaltecas Sandra Monterroso y María

⁶ Además de Aníbal López, que la artista guatemalteca, autodidácta, considera haber sido su único maestro, entre los artistas más influyentes en su obra, podemos mencionar a Santiago Sierra y Teresa Margolles. Galindo se refiere también a Marina Abramović como uno de los referentes principales de su trabajo. C. CAROLIN, “Conversación con Regina J. Galindo”, con ocasión del estreno de la exposición *Regina José Galindo: The Body of Others*, Modern Art Oxford, 31 de enero-29 de marzo de 2009. Grabación disponible en el archivo de la galería. En particular, *Balkan Baroque* (Bienal de Venecia, 1997) puede compararse con *¿Quién puede borrar las huellas?* a partir de la escenificación de la sangre y del horror desencadenado en las guerras civiles en los respectivos países de las artistas. Cabe recordar que la iniciadora de la práctica artística del performance en Guatemala fue Margarita Azurdia, quien empezó a trabajar, junto a otras mujeres, durante la guerra civil. A. TOLEDO, “En el performance y la instalación. Espacios imaginarios de artistas guatemaltecas”, en M.E. IRIARTE – E. ORTEGA, *Espejos que dejan ver. Mujeres en las artes visuales latinoamericanas*, Isis Internacional, Ediciones de las Mujeres 33, Santiago de Chile 2002, pp. 145-146. En general, la obra de Galindo se desarrolla en el marco de una generación del arte guatemalteco que se produce en el contexto de una relativa apertura contracultural, con una renovación en los temas, lenguajes y relación entre arte y política, en un periodo cuyos orígenes podemos remontar a los Acuerdos de Paz (1996). Sobre los sistemas de poder que atraviesan las artes visuales en Centroamérica a partir de la posguerra, y sobre el rol que cumplen estas artes en la actualidad, véanse P. HERNÁNDEZ, *Imagen-palabra. Lugar, sujeción y mirada en las artes visuales centroamericanas*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt 2012 y V. PÉREZ-RATTON, *Del estrecho dudoso a un Caribe invisible*, Universitat de Valencia, Valencia 2013.

Adela Díaz) pertenecen a diferentes trasfondos socio-políticos, geográficos y étnicos, de hecho comparten historias de compromiso social que nos permiten pensar en ellas como conjunto de performers que trabajan para desestabilizar los espacios hegemónicos de poder⁷. Al igual que Galindo, estas artistas emplean, cada una a su manera, el performance corporal para desafiar un contexto político represivo y violento y luchar contra sistemas de poder cuyos orígenes remontan a épocas más o menos remotas: la supremacía de la Iglesia, el imperialismo, el neoliberalismo, la oligarquía política y la dictadura, y los omnipresentes sexismo y racismo⁸. Lo que diferencia Regina Galindo de sus colegas reside en su personal y peculiar enfoque de estos asuntos: primero, en términos de inequívoca inmediatez visual; en segundo lugar, por su proximidad emocional al sujeto de su obra. Al mismo tiempo, contrariamente a sus colegas, las obras performáticas de la artista guatemalteca involucran su propio cuerpo hasta límites extremos sin que su misma implicación con el sujeto lleve cualquier huella de narcisismo⁹.

⁷ Sobre la violencia como tema privilegiado y constante en la producción artística contemporánea guatemalteca, véase, en particular, A. TOLEDO – A. ACEVEDO, “Through their Eyes. Reflections on Violence in the Work of Guatemalan Performance and Installation Artists”, *N.Paradoxa*, 21 (2008), pp. 56-66.

⁸ D. TAYLOR – R. COSTANTINO, *Holy Terrors. Latin American Women Perform*, Duke University Press, Durham 2003, p. 3.

⁹ C. Rodrigues, en particular, reconoce la especificidad de los performances de Galindo en comparación con los de sus colegas (en particular, las artistas que practicaron en los años sesenta y setenta) a partir de la diferente relación entre las obras y los contextos políticos en que surgen: «Central to this argument is Galindo’s concern for her political context, globally speaking, whereas earlier practitioners had arguably focused more rigorously on the body as a dominant conceptual territory. (...) she tightens more emphatically the link between art and politics (...) facilitating connections between history and contemporaneity, artist and audience, public space and art space. Her powerful ability to interfere in socio-political realities is disturbing». C. RODRIGUES, “Performing domination and resistance between body and space. The transversal activism of Regina José Galindo”, *Journal of Media Practice*, 12 (2012), 3, pp. 299-301. De hecho, la artista guatemalteca ha sido considerada una protagonista del ‘renacer artístico’ y de los primeros ‘deslizamientos’ del arte guatemalteco hacia lo contemporáneo. R.

De hecho, el interés por la obra de Galindo reside en el mérito de la artista de enfocar asuntos transnacionales relacionados con el cuerpo femenino (violencia estatal y doméstica, política y criminal, sexismo, violaciones, asesinatos); pero, en primera instancia, la artista guatemalteca usa su cuerpo para indagar, a través de lo *público*, la identidad de su pueblo¹⁰. Por esta razón, en la obra de Galindo, la violencia contra la mujer se presenta como legado de las experiencias históricas de la colonización, de la guerra civil y, más reciente, del neoliberalismo: en este sentido, su cuerpo de mujer se puede comparar con el territorio que ha sido colonizado por el hombre¹¹, y es utilizado como medio para condenar, específicamente, las violaciones y los femicidios perpetrados durante y después de la guerra civil en Guatemala.

A partir de su contexto específico, la intención de la artista se amplía para abarcar situaciones conflictuales y violentas que ocurren en otros lugares del

CAZALI (coord), *Pasos a desnivel. Mapa urbano de la cultura contemporánea en Guatemala*, Hivos-La Curandería, Guatemala 2003. Véase también, coordinado por la misma autora y F. Castro, el catálogo fotográfico dedicado a la obra de la artista guatemalteca, con textos críticos de: Ruxandra Balaci, Clare Carolin, Fernando Casto Flórez, Rosina Cazali, Gontzal Díez, Carlos Jiménez, Leonel Juracán, Eugenio Viola. R. CAZALI – F. CASTRO, *Regina José Galindo*, Silvana Editoriale-Mul edition Italia, Milano 2011.

¹⁰ Sobre el uso del cuerpo en el espacio público en la obra de Galindo, ha escrito S. Villena Fiengo: «Un rasgo importante (...) 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». S. VILLENA FIENGO, “El anti-ceremonial público en la obra de Regina José Galindo”, *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo*, 3 (2015), 1, p. 180.

¹¹ En este sentido, es paradigmático el primer verso de la poesía sin título: «Encontró la selva virgen». M.A. ÁVILA, “Regina José Galindo”, en *Mujer, cuerpo y palabra. Tres décadas de re-creación del sujeto de la poeta guatemalteca (Muestra poética, 1973-2003)*, Ediciones Torremozas, Madrid 2004, p. 286.

mundo, por el simple (e imprescindible) hecho de que su arte refleja su manera de ser y de vivir las cuestiones humanas y políticas:

No soy una activista, soy una artista. Pero mis creaciones responden a mi manera de ver y vivir la vida. Y obviamente yo soy un individuo con una actitud política muy clara y vivo esta actitud política en el día a día. Entonces mis propuestas, mis procesos creativos, simplemente reflejan cuáles son mis preocupaciones diarias. Y obviamente mis preocupaciones están ligadas a preocupaciones humanas y políticas. (...) Como estrategia principal de mi trabajo, yo todo el tiempo defendiendo esta idea de romper estas fronteras, estas jerarquizaciones, esta idea absurda de primer mundo y tercer mundo; de que los problemas que existen en mi país es porque nosotros vivimos en el olvido, porque somos este pueblo abandonado del tercer mundo. Es mentira. Los problemas en el mundo son los mismos. La misma tragedia que sucede en Guatemala con los Estados Unidos está sucediendo en este lado [se encuentra en Sicilia y se refiere a la inmigración clandestina]. Así que en mi trabajo, básicamente, lo que quiero demostrar es que el ser humano y sus tragedias son universales y que todas las fronteras deberían decaer¹².

El performance silencioso *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003), gracias al cual Galindo ganó el León de Oro en la Bienal de Venecia de 2005 al Mejor Artista Joven, es considerada entre sus obras más emblemáticas. Enfrentarse con una obra performática, y encima silenciosa, a partir de la literatura significa concebir una idea del cuerpo como materialización de la escritura y, más específicamente, de la literatura. O sea, considerar el cuerpo como territorio de configuración de la identidad, como lugar de escritura, en donde se registran representaciones, imágenes y metáforas que sugieren más que la palabra hablada o escrita¹³. Las peculiaridades del cuerpo, al igual que la literatura,

¹² AIELLO, "Il luogo del corpo. Corpo e frontiera nell'opera di Regina J. Galindo".

¹³ A. CORRALES ARIAS, "El cuerpo en la literatura o la literatura del cuerpo", ponencia leída el 27 de noviembre de 2007 en el Conversatorio sobre "Literatura y corporalidad" convocado por el Colectivo de Artistas Costarricenses en el marco del proyecto escultórico *El jardín de las delicias*, en la Galería Génesis de San José, Costa Rica. Publicada en *Revista*

están determinadas por el contexto socio-cultural que lo rodea. Nos advierte Le Breton que, siendo una construcción simbólica, «el cuerpo metaforiza lo social y lo social metaforiza al cuerpo»¹⁴. Vale decir, el cuerpo se hace palabra, o (en palabras de Galindo) «pone imagen a las palabras»¹⁵. El cuerpo, representado como vínculo entre el yo y el mundo¹⁶, y escenario de representaciones que se plasman en palabras, se transforma en algo concreto: la escritura. Y la narratividad, lejos de considerarse relacionada únicamente con un relato (oral o escrito) se transforma en un acto de configuración de sentido de acciones y pasiones que pueden expresarse de diversas maneras: verbal, gestual, musical, produciendo efectos de sentido en el sujeto que la recibe¹⁷.

Adentrarse en la experiencia del cuerpo como texto literario abre la posibilidad de trasgredir, desafiar y afrontar las reglas impuestas por el entorno. Cuerpo y escritura se amalgaman y se funden para transmitir un nuevo mensaje que transforma la escritura en irradiación de fuerzas sensoriales, en una caja de resonancias, el cuerpo como forma escritural que narra las experiencias vividas. (...) Narrar con el cuerpo es acceder a la profundidad espiritual e invisible encarnada en el lenguaje, sobrepasando la superficie material de la corporeidad visible¹⁸.

Casa de la Mujer, 2009, 15, pp. 51-58. En línea: <www.revistas.una.ac.cr/index.php/mujer/article/view/6794/6954>, consultado el 1 de junio de 2017.

¹⁴ D. LE BRETON, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Editorial Nueva, Buenos Aires 2002, p. 73.

¹⁵ Monográfico sobre Regina José Galindo del programa *Metrópolis*, n. 1080, 2012. En línea: <www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-regina-jose-galindo/1356005/>, consultado el 1 de junio de 2017.

¹⁶ A.J. GREIMAS – J. FONTANILLE, *Semiótica de las pasiones*, Siglo XXI Editores, México 1994, p. 19.

¹⁷ P. FABBRI, *El giro semiótico*, Editorial Gedisa, Barcelona 2004, p. 58.

¹⁸ A. CORRALES ARIAS, “El cuerpo en la literatura o la literatura del cuerpo”. También L. Valenzuela ha expresado la idea de «la escritura del cuerpo», refiriéndose, de tal manera, a una poética subversiva, turbulenta y revolucionaria de escritura: «Al escribir con el cuerpo también se trabaja con palabras, a veces formuladas mentalmente, otras apenas sugeridas. Es un estar

Dentro de este marco teórico, podemos leer el performance *¿Quién puede borrar las huellas?* como un acto narrativo de defensa y consolidación de la memoria en contra del olvido y de la impunidad de los agentes del estado culpables de genocidio, a partir de la idea de escritura (que deja *huellas* en el tiempo) implícita ya en el mismo título¹⁹. Como se puede observar en el vídeo y en las fotos publicadas en el sitio web oficial de Galindo²⁰, la artista, vestida de negro, camina descalza con un recipiente de color blanco lleno de sangre humana en el cual, a cada dos o tres pasos, remoja sus pies para dejar un recorrido de huellas sangrientas en la acera. La caminata dura menos de una hora y traza un itinerario cruento desde la Corte de Constitucionalidad hasta el Palacio Nacional de la ciudad de Guatemala, o sea, desde un palacio de poder a otro, procurando constituirse como una firme denuncia contra la habilitación que decretó el Tribunal Constitucional para la candidatura del ex-dictador Efraín Ríos Montt a Presidente de la República²¹. Cada pisada se

comprometida de lleno en un acto que es en esencia un acto literario (...) Donde pongo la palabra pongo mi cuerpo». L. VALENZUELA, *Peligrosas palabras*, Editorial Tema, Buenos Aires 2001, p. 34. No es casual que Galindo adopte la forma del performance para contestar roles y situaciones impuestas por los grupos dominantes para subyugar a los grupos más débiles y marginalizados. En particular, véase el performance *Perra* (Milán, Italia, 2005), donde la artista escribe la palabra PERRA con un cuchillo sobre su pierna izquierda, para denunciar los numerosos femicidios y los crímenes cometidos contra mujeres guatemaltecas (cuyos cuerpos torturados han aparecido con inscripciones hechas con cuchillo o navaja) y reforzando el punto de vista del 'yo' (J. BUTLER, *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Paidós, Buenos Aires 2009), a través de una inversión de roles cuerpo objeto/cuerpo sujeto, obra de arte/autor, víctima/victimario. La obra obtuvo el Gran Premio de la Bienal de Venecia en ese mismo año. Un análisis exhaustivo de este performance se encuentra en el artículo de L.G. MENGESHA, "Defecting Witness. The Difficulty in Watching Regina José Galindo's *PERRA*", *TDR/The Drama Review*, 61 (2017), 2, pp. 140-157.

¹⁹ La preocupación de Galindo por actualizar la memoria y repudiar la impunidad se prolonga en otros performances como, por ejemplo, *El peso de la sangre* (2004), *Confesión* (2007), y *150.000 voltios* (2007).

²⁰ Sitio oficial de la artista: <www.reginajosegalindo.com>.

²¹ Cabe señalar que Galindo nació en Ciudad de Guatemala en 1974 y, por lo tanto, su infancia y adolescencia coincidieron con los episodios más crueles y violentos de la guerra,

convierte, entonces, en un homenaje simbólico a las víctimas del conflicto armado en Guatemala, evocando sus sufrimientos y ausencias e invocando justicia contra una impunidad que corresponde a una muerte más: no sólo la física, sino también la simbólica de la memoria de las víctimas, puesto que, habilitando a la candidatura presidencial a un genocida, el crimen de lesa humanidad estaría siendo duplicado.

El largo camino de huellas de sangre (según lo interpreta la misma artista) no fue entendido, por lo menos durante su actuación, como performance, como obra artística, pero, de hecho, cada paso fue percibido en relación a las ideas de memoria y de muerte: «As Guatemalans we know how to decipher any image of pain, because we have all seen it up close» afirma la artista²². El acto individual de Galindo se transforma en un significado colectivo, de cuya decodificación participa toda la comunidad.

específicamente, durante el régimen de Ríos Montt, entre 1982 y 1983. En 1996 – con los Acuerdos de Paz suscritos entre el gobierno de Guatemala y la Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca (URNG) – Guatemala salió de 36 años de guerra civil, lo que había tenido como consecuencias directas la muerte de 200.000 personas, 45.000 desaparecidos y el exilio de más de un millón de hombres, mujeres y niños. La mayoría de las muertes fueron causadas por una política genocida dirigida principalmente en contra de la población indígena campesina, la destrucción de centenares de aldeas mayas, el despojo de tierras a las comunidades, y el asesinato sistemático de miles de civiles por parte del régimen guatemalteco suportado por los Estados Unidos. El 26 de enero de 2012 Ríos Montt fue acusado de genocidio y crímenes de lesa humanidad contra la población Ixil y, por esos crímenes, el 10 de mayo de 2013, fue condenado por el Tribunal Primero A de Mayor Riesgo a 80 años de reclusión. La sentencia fue anulada el 20 de mayo de ese mismo año por la Corte de Constitucionalidad de Guatemala, que aceptó los recursos presentados por la defensa del genocida, por supuestas irregularidades procedimentales en el proceso. Finalmente, vale la pena recordar que el actual Presidente de Guatemala (desde finales de 2015) es el ex-cómico y empresario televisivo Jimmy Morales Cabrera, del Frente de Convergencia Nacional (FCN), partido nacionalista constituido en 2008 por un grupo de ex-militares, muchos de los cuales protagonistas de la guerra civil guatemalteca y responsables de crímenes contra la humanidad.

²² F. GOLDMAN, “Regina José Galindo”, *BOMB. Artists in Conversation*, 2006, en línea <bombmagazine.org/article/2780/regina-jos-galindo>, consultado el 1 de junio de 2017.

En primera instancia, lo que sorprende y fascina es la sencillez del acto, desde la gestualidad clínica y casi fría, parsimoniosa y solemne, de la artista hasta su largo vestido negro sin mangas, en un performance que involucra a los ciudadanos guatemaltecos como participantes involuntarios en la lógica de la misma obra. No hay espacio escénico, no hay actores, no hay público en el sentido tradicional de los términos. La ciudad se convierte en escenario de la acción, y los espectadores en actores que encarnan la memoria histórica, o mejor dicho, su falta. Por su silencio, enojo o asombro, el público, constituido por ciudadanos comunes, representa la impotencia y la pasividad frente la violencia institucional. Su lenguaje corporal es muy explícito: algunos se apartan de la artista, otros reaccionan con enojo, y otros se voltean para no ver a la mujer y la sangre humana contenida en el recipiente que lleva en los brazos. Simultáneamente, el cuerpo de la artista (portador de identidades masacradas) se convierte en soporte de lo *público*, de la memoria colectiva, en espacio de lucha y medio amplificador de denuncia gritada públicamente a través del silencio. En la entrevista con el escritor Francisco Goldman recién señalada, Galindo explica que la idea de este performance surgió de la rabia y del miedo, tras haber sufrido un ataque de pánico y de depresión al enterarse que Efraín Ríos Montt había logrado ganar la candidatura presidencial:

I cried out, I kicked and stomped my feet, I cursed the system that rules us. How was it possible that a character as dark as this, would have such power with which to bend everything to his will? I decided then and there that I would take to the streets with my shout and amplify it. I had to do it. (...) Every effort was necessary, any help at all, it was all needed *to shout out the truth*, by whatever means²³.

En este sentido, la obra de Galindo empuja a indagar el objeto y la modalidad del recuerdo, la materialización de la memoria y su relación con el olvido, la representación del trauma histórico de la ausencia. Cada huella es metáfora de las vidas que se aniquilaron durante el conflicto armado; cada huella (borrable

²³ *Ibidem*.

con una simple lluvia) es símbolo de fragilidad, de lo efímero, de lo transitorio, tan como la memoria²⁴. Dejando silenciosamente sus huellas, imprimiéndolas en el suelo de las calles públicas de su ciudad, la artista está re-escribiendo la historia nacional, la silenciada y ocultada bajo las ruinas de la Historia Oficial, propugnando, de tal manera, una memoria activa, una memoria vivida, una memoria diferente, una memoria desde los márgenes.

Resulta funcional, a efectos de nuestro discurso, destacar las reflexiones de Andreas Huyssen sobre la memoria colectiva, que el estudioso alemán percibe de una manera transitoria:

La memoria vivida es activa: tiene vida, está encarnada en lo social, es decir, en individuos, familias, grupos, naciones y regiones. Esas son las memorias necesarias para construir los diferentes futuros locales en un mundo global (...). La memoria siempre es transitoria, notoriamente poco confiable, acosada por el fantasma del olvido; en pocas palabras: humana y social. En tanto memoria pública está sometida al cambio – político, generacional, individual –. No puede ser almacenada para siempre, ni puede ser asegurada a través de monumentos²⁵.

El performance de Galindo, lejos de cristalizar la memoria en un objeto, o en un monumento, se configura como un discurso formulado de visibilización de lo invisible, de positivización de la ausencia a través de la huella, un negativo fotográfico, revelación del olvido, exhibición de lo que no se quiere ver, o de lo que (en palabras de Paul Ricoeur) se define «olvido de huida»²⁶. Bajo esta

²⁴ Según algunas interpretaciones «esas marcas forman un sendero rojo que recuerda los signos con los que los antiguos mayas marcaban los caminos en sus mapas/códices». S. VILLENA FIENGO, “Regina Galindo: el arte de arañar el caos del mundo. El *performance* como acto de resistencia”, *Revista Centroamericana de Ciencias Sociales*, VII (2010), 1, p. 55.

²⁵ A. HUYSEN, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tempo de globalización*, FCE, México 2002, pp. 39-40.

²⁶ P. RICOEUR, *Ricordare, dimenticare, perdonare*, Il Mulino, Bologna 2004, p. 106. La definición de esta tipología de olvido teorizada por el filósofo francés, coincide con la idea de ‘no-querer-saber’: «espressione della cattiva fede, che consiste in una strategia di evitamento, essa stessa motivata da una volontà oscura di non informarsi, di non indagare sul male

perspectiva, *¿Quién puede borrar las huellas?* invita a considerar el olvido no sólo como contrario o en oposición a la memoria, como amenaza de la cual se tiene que preservar el recuerdo del pasado, sino como parte inseparable de esta. Olvido y memoria (sugiere Tzvetan Todorov) no se encuentran en contraste: la memoria implica, en cada momento y necesariamente, una recíproca interacción entre olvido y conservación²⁷. El ser humano, por su naturaleza, olvida, y recordar puede significar también seleccionar elementos y eliminar otros. La misma cultura, entendida como memoria histórica, como conjunto de saber compartido por sociedades humanas que se tiene que conservar y traspasar, no es sólo una acumulación de datos, sino también el resultado de su filtración. En un escrito de 1987, titulado “Ars oblivionalis. Sulla difficoltà di costruire un’ars oblivionalis”, Umberto Eco llega a preguntarse si es posible crear un arte del olvido:

Una volta per scherzo, con alcuni amici, si era inventata una lista di discipline inesistenti da mettere a concorso per cattedre universitarie, del tipo Ippica Azteca, Urbanistica Nomadica, Istituzioni di Devianza, Terapia degli Insiemi non Normali o Microscopica degli Indiscernibili. Una tra le materie più interessanti era l’Ars Oblivionalis come opposto delle Artes Memoriae²⁸.

El estrafalario intento del grupo de amigos consistía, entonces, en la elaboración de (mnemo)técnicas a fines, no tanto de recordar, sino de olvidar. La conclusión a la que llegaron es que cualquier artificio utilizado para su propósito (las artes de la memoria son artificios semióticos), se convierte en instrumento para hacer presente algo en la mente, porque permite «solo di ricordare che si vuole dimenticare qualcosa, non di dimenticare quel qualcosa»²⁹. Por esta razón no es posible dar vida a un «ars oblivionalis» sobre el modelo de una «mnemotécnica», porque es una propiedad de cada

comnesso» (*Ibidem*). Y, siendo activa (advierde Ricoeur) esta forma de olvido implica la misma responsabilidad que la atribuida en los actos de negligencia y de omisión.

²⁷ T. TODOROV, *Los abusos de la memoria*, Paidós, Barcelona, 2000, pp. 15-16.

²⁸ U. ECO, “Ars oblivionalis. Sulla difficoltà di costruire un’ars oblivionalis”, *Kòs*, 1987, 3, p. 40.

²⁹ *Ivi*, p. 41.

semiótica la posibilidad de revelar la ausencia³⁰ y, por encima, para que no se sufra la incapacidad de razonamiento de la cual se ha quedado víctima *Funes el memorioso*³¹.

En lugar de mostrar la presencia, la memoria que se perpetúa, Galindo muestra la ausencia, visibiliza lo que falta, y evidencia el olvido, no para seleccionar recuerdos y eliminar otros, sino para exhibir los vacíos de la memoria, o mejor dicho, lo que no se quiere recordar. Cuerpos desaparecidos, asesinados, exiliados, memoria ocultada, discursos perdidos y borrados para siempre vuelven a vivir y a mostrarse a través del cuerpo en acción de la artista. La obra de Galindo, de tal manera, se manifiesta como un discurso performativo deconstructivo, que resemantiza los espacios emblemáticos de poder y desestabiliza las oposiciones dicotómicas dominantes en la cultura occidental: presencia/ausencia, memoria/olvido, rememorando la ausencia de las víctimas a través de la positivización del olvido. Con la primera lluvia, no se ha borrado el recuerdo, sino el olvido.

³⁰ *Ivi*, p. 42.

³¹ No es casual que Umberto Eco mencione en su escrito el cuento de Borges, "Funes el memorioso" (1942), en el cual el protagonista posee una memoria prodigiosa que le permite recordar todo lo que ha visto, vivido y leído a lo largo de su vida. Pero, al final, su memoria implacable es un «vaciadero de basura», de datos acumulados por la incapacidad de seleccionar los recuerdos. Por lo tanto, es causa de la ineptitud del protagonista en tener pensamientos globales, generales, abstractos. J.L. BORGES, "Funes el memorioso", *Ficciones*, Alianza, Madrid 1999, pp. 123-136.

EDUCatt
Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
web: www.educatt.it/libri
ISBN: 978-88-9335-276-5

ISSN: 2035-1496



€ 9,00