

ARTIUM

Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo
Vitoria-Gasteiz

Exposición

Regina José Galindo. *Piel de gallina*

Sala Norte, desde el 27 de enero hasta el 1 de mayo de 2012

Piel de gallina

Blanca de la Torre

Por hoy me creo lo de ser buena.
Entierro mis odios
presto mis libros
amarro mi lengua
y perdono al violador.
Por hoy
no me burlo del mundo
no miento
no blasfemo.
Por hoy
sólo te pienso
y dejo tranquilo a Dios.

(Regina José Galindo, 1999)

Poemas como este formaban parte del repertorio que la artista recitaba colgada de un puente del edificio de correos de la ciudad de Guatemala, en lo que fue el punto de partida de su trabajo como performer, la acción *Lo voy a gritar al viento*, en 1999. A pesar de que desde entonces el trabajo con su cuerpo como herramienta de trabajo se erige en su principal medio de expresión, la obra de Galindo es inseparable de su corpus poético.

Su trabajo nos hace adentrarnos en una realidad descarnada, a través de una serie de acciones extremas y cargadas de simbolismo, que llevan a la artista a colocarse en situaciones límite en las que corre peligro su integridad física, y que actúan como potentes agitadores del observador. Pero al mismo tiempo sus performances actúan como rituales personales, como una elegía, como pequeños homenajes hacia una colectividad víctima de una realidad social, de un abuso, de una injusticia. En sus propias palabras, utiliza el cuerpo para ser reflejo de otros cuerpos. Nos habla de entregar una voz a lo común a través del cuerpo.

La piel de gallina es una manifestación producida por estímulos externos como el frío o internos como la emoción, por la cual el *musculus erector pili*, músculo erector del pelo –curiosamente también llamado músculo horripilante– se contrae y el vello se eriza. La deliberada literalidad del título remite obviamente a la emoción suscitada por las obras de la artista, pero también a la propia piel, a lo matérico y a lo humano de su trabajo.

Piel de gallina narra un viaje de la palabra a través del cuerpo, un trayecto estructurado en cinco ámbitos que comienza con su acción colgada para recitar poemas y se canaliza en diferentes destinos a través de las salas despertando el *musculus erector pili* en el espectador, al tiempo que enfatiza la propia idea del viaje de la palabra, del cuerpo de la artista y el espectador.

Se trata de un pasaje por una trayectoria artística que apela al conocimiento tácito de ciertos «valores universales» –verdad, justicia, libertad–, que como diría Jürgen Habermas se reconocen a pesar de que las performances comunicativas puedan

estar distorsionadas por las ideologías de un contexto social en particular.¹

Teniendo presente en todo momento qué implica el trabajo de Regina en un contexto eurocéntrico como es el nuestro, y la posibilidad de una reacción conflictiva por parte del espectador –por la posible carencia de reconocimiento empático a través de esa experiencia–, interesa analizar qué tipo de dislocaciones se producen en la complicidad del público. Definitivamente, la práctica de la performance se construye en el marco específico de un contexto, en un sistema histórico donde se comparten ciertos códigos culturales sobre los que se articulan determinados discursos, lo que inevitablemente nos enfrenta a una serie de complejidades a las que se ha de sumar las que formarían parte del *habitus* de la artista, incorporadas de manera no consciente a su universo personal y canalizadas a través del cuerpo. En relación a este aspecto, Bourdieu comenta:

El cuerpo cree en lo que juega: llora si mima la tristeza. No representa lo que juega, no memoriza el pasado, él actúa el pasado, así anulado en cuanto tal, lo revive. Lo que se aprende por el cuerpo no es algo que se posee como un saber que se domina. Es lo que se es. (Bourdieu, 1980: 123)

ENUNCIADO/ UTTERANCE/ELOCUCIÓN

El trayecto que nos ocupa deja vía libre a todo este tipo de cuestionamientos por parte del espectador, y comienza en el terreno del enunciado,² la palabra contextualizada en un concepto de discurso donde la palabra y la poesía se erigen en protagonistas absolutas de la obra, comenzando por la mencionada *Lo voy a gritar al viento*.

Siguiendo esta línea, en *El dolor en un pañuelo* (1999) la artista se presenta amarrada a una cama vertical, contra cuyo cuerpo se proyectan noticias de violaciones y abusos cometidos contra la mujer en Guatemala. En *Perra* (2005) se graba esta palabra con un cuchillo sobre la pierna derecha como denuncia por los sucesos cometidos también contra mujeres en su país, donde se ha hecho habitual la aparición de cuerpos torturados y con inscripciones hechas con cuchillo o navaja.

ÁLTER EGO, ese otro yo

Un espacio dominado por la metáfora, donde se nos muestra la Regina más poética, a través de una serie de obras donde el cuerpo de la artista se desdobra en una suerte de álgter ego para ponerse en la piel del otro alterado, del sufriente, del otro sometido a la injusticia. Este proceso pasa por piezas como *Angelina* (2001), una obra donde, en la línea de las micropolíticas de la cotidianidad, adopta el rol de sirvienta doméstica a lo largo de un mes. En otras obras como *Boda Galindo-Herrera* la artista adopta la posición de novia tradicional en su propia boda ficticia; en *Lucha* se enfrenta en un ring a una luchadora profesional, y en *Recorte por línea*, un prestigioso cirujano plástico señalará sobre su cuerpo las zonas que deberían ser intervenidas para llegar a un cuerpo perfecto según los cánones estéticos impuestos por la sociedad actual.

Fui violada consecutivamente, aproximadamente unas 15 veces, tanto por los soldados como por los hombres que vestían de civil. Tenía siete meses de embarazo, a los pocos días aborté. (C 16246. Marzo, 1982. Chinique Quiché. *Guatemala: Memoria del Silencio*)

Esta cita acompaña a *Mientras, ellos siguen libres*, en la que la artista, embarazada de ocho meses permanece atada a un catre por medio de cordones umbilicales, adoptando el rol de una de tantas mujeres violadas durante el embarazo por parte del ejército durante el conflicto armado en Guatemala. Este acto era realizado de manera deliberada con la intención de hacer abortar a la víctima por medio de la violación, para eliminar desde el origen la vida de los pueblos indígenas.

Una condición *sine qua non* de la performance reside en la perpetuación en el proceso, en la imposibilidad de escapar a la

¹ Jürgen Habermas, a partir de los desarrollos de la lingüística y la filosofía del lenguaje (especialmente de Austin) desarrolla la «teoría de la competencia comunicativa» o «pragmática universal» por la cual los conceptos filosóficos tradicionales de verdad, libertad y justicia se constituirían como normas fundamentales insertas en la estructura de la comunicación lingüística: «La tarea de la pragmática universal consiste en identificar y reconstruir las condiciones de posibilidad de la comprensión o el entendimiento» (Habermas, citado en González, 1992: 122).

² Nota: Pierre Bourdieu nos habla del *habitus* como el conjunto de esquemas generativos a partir de los cuales percibimos el mundo y nos comportamos en él. Una serie de esquemas socialmente estructurados y estructurantes. La interiorización de este genera una serie de prácticas en el individuo y de modelos de percepción que no pasan por la consciencia y condicionan la libertad de «elección» del individuo.

³ Entendiendo el enunciado dentro de las teorías de Mijail Bajtin, quien apunta a la posibilidad de estudiar el lenguaje en su dinámica, inscrito en el marco de situaciones sociales inmediatas, en contextos situacionales. Para él la vida discursiva no existe sin la palabra del otro: «la palabra ajena» y todo enunciado trae consigo una multiplicidad de voces en conflicto.

repetición. Al hablar de las estéticas de la presencia hablamos inevitablemente de una presencia impregnada de ausencia. En este apartado ya comienzan a entrar en juego conceptos clave en el ámbito de la performance como la *melancolía*, la asociación entre identidad, melancolía, repetición y performance.

Marvin Carlson (2004: 78) habla de la relación entre performance y melancolía basada en los estudios de Lacan a través de Freud, y cita a Judith Butler, de cuyo libro *The Psychic Life of Power* (1997) ese es el tema central. Para Lacan todo acto se construye como una repetición –que no puede ser recordada–, de lo irrecuperable. Su énfasis en la repetición compulsiva remite al concepto de «melancolía y repetición» de Freud, que recuerda la pérdida pero nunca la recupera (Carlson, 1997: 78).

DUELO

Un paso a la Regina más carnal, más descarnada. Una serie de piezas donde la fisicidad de la tortura nos acerca al trauma de la muerte de uno mismo, asociado con la muerte de los otros. Algunos teóricos de la performance han estudiado cómo las comunidades traumatizadas utilizan la performance tanto como un síntoma de aflicción y como parte del proceso curativo.

Con cada trabajo intento mostrar un aspecto de la realidad, de la humanidad. Más que denunciar, quiero cuestionar. Trabajar y mostrar algunas formas con las cuales operan los sistemas de poder. Crear piezas que, en la medida de lo posible, nos lleven a experimentar algo. No creo en los discursos morales ni en la idea de que el arte salva al mundo, pero sí creo en la posibilidad de las imágenes de hacer tambalear el silencio.

Mantengo una actitud crítica y quizás por allí se filtra el término político, no como politiquería, sino como compromiso, con la búsqueda, la rebeldía, la no aceptación de las normas. Mis trabajos son pequeños actos de resistencia, en donde un cuerpo individual es metáfora de un cuerpo global siempre en confrontación.

Inscrita en este espacio, la artista se somete a procesos de tortura como la del submarino⁴ en *Confesión* (2007) o al recibir descargas eléctricas con los dispositivos utilizados comúnmente por la policía como en *150.000 voltios* (2007).

Lejos de cualquier pretensión masoquista, su trabajo implica una pluralidad de voces, una polifonía del dolor, un monólogo sobre el dolor colectivo que no implica una búsqueda de alivio o liberación personal del trauma, sino abrir una puerta a la aprehensión o reconocimiento de experiencias, a un modo de aprender a vivir con ello a partir de sus metáforas corporales y poéticas. Esta serie de trabajos fácilmente podrían relacionarse con lo abyecto, un concepto que analiza Julia Kristeva:

No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto. El traidor, el mentiroso, el criminal con la conciencia limpia, el violador desvergonzado, el asesino que pretende salvar... Todo crimen, porque señala la fragilidad de la ley, es abyecto, pero el crimen premeditado, la muerte solapada, la venganza hipócrita lo son aun más porque aumentan esta exhibición de la fragilidad legal. (Kristeva, [1980] 1988: 11)

Los trabajos de Regina encarnan esta idea de lo abyecto, potenciando la doble intencionalidad, y no es sencilla y llanamente el tratamiento formal de su corpus artístico, con el uso de la sangre o los fluidos corporales, lo que remite al concepto en sí, sino la crítica al propio sistema que realiza con ello.

⁴ El «submarino» es una forma de tortura en cárceles de diversos países como método para lograr ablandar a los reos y extraerles información. El submarino presenta dos variantes: el «submarino seco» y el «submarino mojado»: El submarino seco consiste en colocarle una funda plástica en la cabeza del imputado, hasta que su propia respiración lo ahoga. El submarino mojado consiste en maniatar al reo e introducirlo de cabeza en un tanque con agua salada, orina u otro líquido, con las piernas suspendidas hacia arriba hasta que empieza a ahogarse. Esta tortura también puede incluir descargas eléctricas inducidas por cables conectados a un enchufe o, en su defecto, un foco. (Wikipedia)

TRAUMA

Una reconstrucción ficticia en torno a la Bienal de Venecia.

Galindo ha sido seleccionada para mostrar su obra en la Bienal en cuatro ocasiones, y su trabajo le llevó a ganar el prestigioso León de Oro en 2005. Una reproducción de este, que la artista realizó como escultura con posterioridad, articula la sala desde su posición central, a fin de plantear toda la serie de cuestionamientos que el hecho de participar en esta Bienal pueda implicar. La intervención de una artista en este tipo de eventos representa para su trayectoria un cambio radical, e inevitablemente conlleva una serie de contradicciones, desde su participación por primera vez en 2001 con *Piel*, caminando por las calles de la ciudad con todo el pelo y vello del cuerpo absolutamente rasurado. Esta configuración contrasta muy bien con una serie de piezas que nos hablan de los modos de operar del trauma histórico, como *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003), que rastrea el camino que Galindo recorre desde la Corte de Constitucionalidad hasta el Palacio Nacional de Guatemala, impregnando el camino con las huellas de sangre humana en memoria de las víctimas del conflicto armado, y como rechazo a la candidatura presidencial del genocida y golpista Efraín Ríos Montt.

El año que gana el premio, la artista realiza una performance en el recinto de la Bienal: encerrada en un cubículo con micrófonos que amplificaban el sonido, se da un total de 269 golpes, uno por cada mujer asesinada en Guatemala del 1 de Enero al 9 de Junio de 2005 y el público escucha desde el exterior sin posibilidad de verla imponiendo su presencia con ayuda del sonido a partir de su propia ausencia.

Posteriormente se edita y se convierte en *Golpes*, una pieza sonora que se instala en el espacio expositivo. En la misma línea de recuperación y denuncia por medio del dolor está *Himenoplastia* (2004), vídeo de la reconstrucción del himen a la que se sometió la artista en un intento de recuperar la virginidad como denuncia a este tipo de práctica aún vigente.

Este es un espacio para la comprensión del trauma y la memoria, la huella psicológica y sus efectos «postraumáticos». Un ámbito que remite al efecto posterior a la conmoción –que se sigue manifestando mucho después de pasado el golpe–, a la inevitable regresión del trauma.

Saqueo/Looting (2010), es una serie de esculturas de oro que proceden de la extracción por parte de un médico alemán de los rellenos de sus muelas. Nos hablan del oro del conquistador, el oro del viejo mundo, de la política de tierra arrasada y la explotación de los suelos.

Como comenta la norteamericana Diane Taylor, la performance puede operar como «un transmisor de la memoria traumática», y también como su «reescenificación»:

Trauma, y sus efectos «pos-traumáticos», siguen manifestándose corporalmente mucho después de que haya pasado el golpe original. Trauma regresa, se repite en forma de comportamientos y experiencias involuntarias. Aunque «performance» no es una (re)acción involuntaria, lo que comparte con el trauma es que también se caracteriza como lo reiterado. Performance (igual que memoria, igual que trauma) es siempre una experiencia en el presente. Opera en ambos sentidos, como un transmisor de la memoria traumática, y a la vez su re-escenificación. (Taylor)

TRANSMISION

Una deriva que concluye en ese depositar parte de la acción en «el otro», ese «otro» como agente activo, bien como el vehículo sobre el que recae directamente la acción, como un personaje más de la trama –entendiendo trama como acción performativa–, o como agente sin el cual dicha acción permanecería totalmente desactivada.

Así, en *Marabunta* (2011) un grupo de hombres desmantelan por completo un automóvil en la vía pública con la artista en su interior, mientras en *Joroba* (2010) la acción recae en un hombre que camina por un poblado de Guatemala cargando un ataúd en su espalda. Una mujer indígena guatemalteca es la protagonista de *Hermana* (2010), que castiga, abofetea, y escupe a la artista.

El miedo en su forma sonora, en cada estallido, en cada golpe, se instala en cada segundo del vídeo *Caparazón* (2010). Aquí, el cuerpo desnudo de Galindo permanece en posición fetal en el interior de una cúpula transparente blindada, mientras un grupo de individuos armados con palos lo golpea frenéticamente hasta destrozar sus propias armas.

De nuevo, la fragilidad del cuerpo desnudo e inmóvil en las siguientes dos piezas: en *Punto ciego* (2010) con la artista de pie, en medio de una habitación vacía a la cual solamente pueden acceder invidentes que se topan con su cuerpo. Y en *Objeto* (2010), la misma inmovilidad del cuerpo desnudo, estetizado sobre una peana, queda rodeado por un sistema de alarmas y sensores que se activan automáticamente cada vez que el espectador cruza el límite permitido.

Lea Vergine en *Body Art and Performance* (2000: 26) se pregunta hasta qué punto puede todo esto crear un espacio en el que los seres humanos sean capaces de encontrarse para formular una forma de comunicación comprensible que abarque todo, hasta qué punto es este anti-arte capaz de convertirse en una posibilidad real para la transformación del propio lenguaje del arte. Al final del libro, la autora nos habla de cómo el uso del cuerpo como lenguaje ha vuelto a escena de diferentes maneras, y habla a través de declinaciones «alteradas». Aquí se podría encajar el trabajo de Regina, en ese cuerpo político, social y místico del que habla Vergine :

El cuerpo político, social y místico. El cuerpo como el lugar de lo extremo. El cuerpo como el instrumento más antiguo de la humanidad para hablar *hic et nunc* (aquí y ahora) [...] el cuerpo como vehículo, una vez más, para declarar la oposición a la cultura dominante, pero también de desesperado conformismo. (Vergine, 2000: 289)

En este mismo marco se encuadra también la acción que la artista realiza bajo el título homónimo *Piel de gallina*, en la que permanece durante toda la inauguración en el interior de un refrigerador mortuorio, mientras los espectadores abren la cámara en cualquier momento para contemplar el proceso de transformación de su piel provocado por el frío.

La idea de la exposición es, pues, coser la poesía a la prosa, entender el poema como evento y el cuerpo como constructo sociopolítico para hablarnos del trauma histórico y social, de lo local como metáfora de una injusticia global.

Tan importante como es la poesía dentro del proyecto de Galindo es entender lo objetual como metáfora del luto, como fetiche de un constante duelo. En este sentido, en algunos momentos nos encontraremos con el objeto como huella, como rastro de la acción, como los grilletos con los que la artista permaneció encadenada durante cuatro días consecutivos, o la llave que abriría la celda en la que permaneció con su marido y su bebé en una prisión de Texas. En otras ocasiones lo objetual se configura como una escultura en sí, como en *La conquista* (2009), donde unas estacas sostienen cabelleras de mujeres de la India e indígenas de Guatemala, en alusión a las colonizaciones inglesa y española respectivamente. O como las 52 lápidas de mármol, fruto de su intervención en el cementerio La Verbena de Guatemala, cuyos únicos datos inscritos son XX, título de la pieza, en alusión –y homenaje– a todos los cuerpos no reconocidos o reclamados, a todo ese ejército de cadáveres desconocidos.

En el trabajo de Galindo no hay ningún elemento de pretensión o sentido aleccionador que apele al espectador. La artista nos enfrenta a unas escenas de extrema brutalidad alegórica, que se potencia a partir del contacto del público con esa otra realidad y con su metáfora encarnada en sangre pura, en sufrimiento directo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURDIEU, Pierre ([1980] 2007): *El sentido práctico*, Siglo veintiuno editores (trad. Ariel Dilon; rev.trad. Pablo Tovillas). Traducido de *Le sens pratique* París: Minuit, 1980.

CARLSON, Marvin (2004): *Performance, a critical introduction*, Nueva York - Oxon: Routledge.

GALINDO, Regina José (1999): *Personal e Intransmisible*. Guatemala: Editorial Coloquia.

GONZÁLEZ, Jose M.; Fernando QUESADA (coords.) (1992): *Teorías de la democracia*, Barcelona: Anthropos.

KRISTEVA, Julia [1980] (1988): *Podere de la perversión* (trad. Nicolás Rosa), Madrid: Editorial Siglo XXI. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, París: Editions du Seuil, 1980.

TAYLOR, Diane: «El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política», <http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/el-espectculo-de-la-memoria-trauma.html>

VERGINE, Lea (2000): *Body Art and Performance (Il corpo come linguaggio)*, trad. Henry Martin), Milán: Skira editore.