



EL CUERPO PERFORMATIVO DE REGINA JOSÉ GALINDO: EL GÉNERO Y EL DESEO EN SUS OBRAS DE 2012

THE PERFORMATIVE BODY OF REGINA JOSÉ GALINDO: GENDER AND DESIRE IN HER 2012 PRESENTATIONS

Sonia Cejudo-Escamilla*

Resumen: Se aborda la obra performática de Regina José Galindo presentada durante 2012, a la luz de lo que Mieke Bal llamó “objeto teórico. Aunque a primera vista no se observa una denuncia de la violencia de género, ello permite ahondar en la relación entre performance, performatividad, género, sexo y deseo. Las obras evidencian el argumento de Judith Butler de que el sexo ha sido tan construido culturalmente como el género y se percibe que la espectadora juega un rol activo en la performatividad del género. Asimismo, con base en la definición de lo erótico como poder de Audre Lorde, se observa que el deseo es un impulso inconsciente y un acto reflexivo que involucra a la espectadora en la búsqueda de justicia social.

Palabras clave: género, performance, performatividad, cuerpo, deseo, erotismo.

Abstract: In this paper, I discuss the 2012 performances of Regina José Galindo, using Mieke Bal's concept of theoretical object as a benchmark. An initial observation of her performances reveals that they do not denounce gender violence, as is common in her work. Yet, this apparent absence allows me to delve deeper into the relationship between performance, performativity, gender, sex, and desire. Galindo's presentations are examples of Judith Butler's argument that sex is as culturally constructed as gender. We also see that the spectator plays an active role in gender performativity. Finally, turning to Audre Lorde's definition of the erotic as power, I conclude that desire is not only an unconscious impulse, but also a thoughtful act that involves the spectator in the search for social justice.

Keywords: gender, performance, performativity, body, desire, eroticism.



* Sonia Cejudo Escamilla. Maestra en Estudios de la Mujer y de Género por la Universidad de Utrecht, Holanda, y maestra en Literatura Moderna, Comparada y Postcolonial por la Universidad de Bologna, Italia. Tesista doctoral de la Universidad Iberoamericana, México. Profesora de la Universidad Autónoma del Estado de México, México. Temas de especialización: cuerpo, género, estudios de la memoria, dolor. Correo electrónico: s.cejudo@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2826-0037>.

Enviado a dictamen: 17 de enero de 2018
Aprobación: 18 de octubre de 2018
Revisiones: 1

Los tres grandes ejes temáticos que se han identificado en la obra performática de Regina José Galindo (Guatemala, 1974) son el cuerpo, la violencia y lo político. En sus obras, la artista ganadora del León de Oro en la Bienal de Venecia de 2005 utiliza su propio cuerpo vejado para denunciar la violencia contra las mujeres en conjunción con la marginación social y la injusticia derivada de los conflictos políticos (Ramírez, 2009: 435-436). Ahora bien, dado que el género en primera instancia es una construcción social, se puede inferir que en sus piezas Galindo no sólo alude a una determinada problemática mediante su cuerpo, sino que éste debe codificarse como un cuerpo femenino para que su alegato sea efectivo. Asimismo, al recurrir constantemente al desnudo y, al mismo tiempo, denunciar el machismo, Galindo debe cuidar la codificación del deseo y la objetualización sexual que pueda derivar de su cuerpo.

Dos de los ejemplos más citados son *Perra*,¹ presentado en Milán en 2005, y *Mientras, ellos siguen libres*, performado en República Dominicana en 2007. En palabras de Galindo, el primero nació a partir de una serie de asesinatos ocurridos en Guatemala, de casos en los que se encontraron varios cuerpos de mujeres que mostraban marcas de tortura y llevaban inscripciones en la piel hechas con navajas, con mensajes como “Malditas perras”, “Muerte a todas las perras” o “A la basura las perras” (Galindo, 2014a: min 13:21). En su *performance*, la artista porta un vestido negro y está sentada en una silla; descubre su pierna y con una navaja delinea en su muslo la palabra “perra”. Por su parte, en *Mientras, ellos siguen libres* emula las violaciones sistemáticas de soldados a mujeres indígenas embarazadas, las cuales sucedieron durante el conflicto armado en Guatemala y tenían como objetivo provocar abortos o infecciones dañinas que les impidieran concebir nuevamente. En su obra, la artista, embarazada de ocho meses, yace desnuda en una cama con las piernas y brazos atados con unos cordones umbilicales que había conseguido en una clínica de abortos clandestina. De manera breve, puede decirse que, en estos dos ejemplos, lo que ayuda a codificar el cuerpo de la artista como femenino es el vestido y el embarazo. Asimismo, se observa que, a pesar

de la desnudez, la crudeza de los elementos no invita al deseo heterosexista de poseer a la mujer. La obra *Perra* lo logra a través de la sangre y la connotación negativa que en el patriarcado posee dicha palabra; en el caso de *Mientras, ellos siguen libres*, los cordones umbilicales, la sordidez de la cama y la postura incómoda son lo que frena el deseo hacia el cuerpo.

Si bien estas manifestaciones artísticas explícitamente denuncian la maquinaria patriarcal, existen otras que reflexionan sobre temas diversos y no se centran tan enfáticamente en la violencia de género. Entre ellas se encuentra la serie ejecutada durante 2012, en la cual la artista trabaja con un cuerpo desnudo para dar énfasis al paso del tiempo y la muerte. Aunque a primera vista estos *performances* resulten un poco heterogéneos respecto al corpus general de la obra de Galindo, en este escrito me aproximaré a ellos bajo la misma óptica de la codificación del cuerpo como femenino y de la codificación del deseo, ya que considero que un análisis de esta tesitura, es decir, un análisis que parte de lo que en primera instancia se ha omitido, puede resultar útil para ahondar en el entendimiento sobre el género y el deseo en conjunción con lo performativo y el *performance*.

Antes de continuar cabe hacer dos puntualizaciones. La primera es sobre el término ‘cuerpo femenino’, el cual utilizo de manera restringida para denominar un cuerpo que se ha identificado como perteneciente o relativo a la mujer. La segunda es sobre la selección de la muestra para este texto. La serie de 2012 no sigue los ejes temáticos principales que se han identificado en la obra de Galindo; no obstante, se inserta en otras líneas de interés que la artista ha mostrado a lo largo de su carrera, como el juego con el paisaje y el elemento tierra. El motivo de abordar éstas entre las heterogéneas obras de la autora se debe a un criterio temporal, ya que 2012 es uno de los pocos años en que en todas sus obras performáticas la guatemalteca no trató directamente la violencia contra las mujeres —la otra obra de la serie sí lo desarrolla, pero se trata de un espectáculo que dice “no violarás”—.

Tras esta aclaración, trazo el camino que seguiré en este escrito: primero describiré los *performances*

que conforman dicha serie y los identificaré como lo que Mieke Bal (2002) llamó objetos teoréticos. En la segunda parte analizaré la codificación del cuerpo como femenino en los *performances* de Regina José Galindo, lo cual planteará la disolución del binomio género/sexo propuesta por Butler, y apuntará la bilateralidad actoral de las construcciones de género. Finalmente abordaré la construcción y deconstrucción del deseo en los *performances* de la guatemalteca y cómo éstos compelen a la espectadora a actuar.

Los *performances* de la serie de 2012 como objetos teoréticos

Cuatro son las obras performáticas que constituyen la producción de Regina José Galindo durante 2012: *Piel de gallina*, *Necromonas*, *Hilo de tiempo* y *Paisaje*. Todas ellas tienen en común el uso del cuerpo desnudo e inmóvil así como una alusión a la muerte mediante recursos diversos. A continuación describiré brevemente cada una de ellas.

En enero de 2012, en Vitoria-Gasteiz, la artista guatemalteca performó *Piel de gallina*. Éste fue el primer *performance* de una terna que se presentó en tres distintos museos de España, y se insertó como parte de una retrospectiva de título homónimo, la cual fue organizada por el Artium Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo (Vitoria-Gasteiz, España), el Tenerife Espacio de las Artes (Tenerife, España) y el Centro Atlántico de Arte Moderno (Canarias, España) (De la Torre, 2012). En el *performance*, la artista reflexiona sobre el *musculus erector pili*, un grupo muscular cuya función es hacer que los pelos se ericen tras una sensación de frío o miedo. Como parte de la inauguración de la exposición en Artium, Galindo se mantuvo inmóvil dentro de una cámara mortuoria refrigerada, la cual el público debía abrir para sacar la bandeja y poder evidenciar el efecto del frío sobre su piel. *Necromonas* es el segundo *performance* de dicha terna² y fue presentado en Tenerife Espacio de las Artes. La obra igualmente parte de una reflexión sobre un dato científico: la artista describe cómo algunos insectos emiten una sustancia llamada necromona, la cual desprende un olor que alerta de su

muerte a los demás miembros de la comunidad. Con este dato de trasfondo, la artista se recostó en posición fetal sobre una tarima circular y blanca que escondía debajo un puerco en descomposición. Mientras el cuerpo permanecía sin movimiento, el olor que desprendía el cadáver del animal era penetrante.

Las dos posiciones que ocupa el cuerpo inmóvil, como algo que el público debe develar o como algo que ya se le muestra al público, se trasladan al territorio latinoamericano en *Hilo de tiempo* y *Paisaje*. Asimismo, en la página web de la artista, las descripciones de ambas acciones performáticas están encabezadas con una leyenda poética que hace alusión al título de la obra. El primero fue comisionado por el Centro Hemisférico de Performance y Política en Chiapas. Se presentó en San Cristóbal de Las Casas, México, y formó parte de la muestra documental *Ocote: miradas encendidas*, en la cual se abordaron temas como movimientos sociales, género, feminicidios, y migración y desplazamiento (Centro Hemisférico de Performance y Política, 2012). En la Plaza de la Paz, a unos pasos de los escalones de la catedral, la artista yacía dentro de una bolsa negra tejida para cadáveres y el público debía ir deshilando la bolsa para liberar el cuerpo; una vez que Galindo fue descubierta completamente, se levantó y se marchó. La leyenda que aparece en la página de internet sentencia: “Hay que ir hacia atrás en el hilo del tiempo para encontrar la razón de tanta muerte y encontrar así la vida”.³ Por otro lado, en Ciudad de Guatemala se presentó *Paisaje* en el marco de la XVIII Bienal de Arte Paiz, la cual tenía como lema “convivir/compartir” y su objetivo era “destaca[r] la importancia de la formación y la educación en la comprensión de la cultura y el arte” (Sagone, 2016). La obra parte de una frase del escritor guatemalteco Mario Monteforte Toledo que dicta: “El peligro de la belleza es su apariencia. Y el peligro del paisaje es que se traga la realidad —sublima la miseria”. En el *performance*, Galindo estaba completamente desnuda, parada de espaldas a un hombre vestido que, viendo en la dirección opuesta, cavaba una tumba. Sus miradas nunca se cruzaban, sin embargo lo que los conectaba era la tierra, pues

mientras el hombre la quitaba para hacer un hoyo, ésta formaba un montículo alrededor de la artista que permanecía estática.

Como se puede observar, en estas presentaciones Galindo no alude expresamente a la violencia contra las mujeres ni a un conflicto político específico como lo había hecho en *Perra* o en *Mientras, ellos siguen libres*; no obstante, ésta puede ser razón para descartar que el cuerpo del *performance* esté codificado como femenino?, ¿qué nos puede decir este cuerpo sobre la descodificación del deseo? A pesar de que estos *performances* no siguen directamente el eje temático del género, estas preguntas son válidas si nos aproximamos a ellos a la luz de lo que Mieke Bal llamó *theoretical object* (objeto teórico) (Bal, 2002: 185), es decir, si los consideramos como obras de arte que despuntan la necesidad de reflexionar sobre una determinada teoría y que, por tanto, permiten crear teoría.

Bal utiliza este concepto en su libro *Travelling Concepts in the Humanities* y lo define como un objeto artístico que “teoriza nuestros conceptos más allá de la articulación académica de su significado, de su status y de sus relaciones” y que permite una práctica de análisis cultural en la que los conceptos, lejos de insertarse en una “vía veloz [...] viajan en una red de sendas más compleja” (Ball, 2002: 185, traducción propia). La introducción de este concepto y de esta práctica no es gratuita, pues con ella Bal defiende “un tipo de teorización que es dinámico, que no lleva a una conclusión de conocimiento-como-poseción, sino a un descubrimiento continuo de la ignorancia (la certidumbre, la pulcritud y la clausura)” (Ball, 2002: 185, traducción propia). Para la autora, este tipo de teorización, lejos de banalizar o relativizar el conocimiento, lo convierte en algo más complejo. Ya no se trata de una simple aplicación de conceptos estables a un objeto de estudio determinado, sino de un diálogo entre la teoría y el arte que permite cuestionar y enriquecer ambas prácticas.

La serie performática de 2012 constituye un cuarteto de objetos teóricos porque permite establecer un diálogo entre aquello que sucede en el *performance* y aquello que, en comparación con el corpus general de

la obra de la artista, aparentemente ha sido omitido, como la reflexión sobre la violencia de género y la alusión política. Por un lado, su apreciación y su análisis nos confrontan con concepciones académicas sobre la performatividad del género. Como veremos más adelante, lo performativo está asociado a un “acto”, es un hacer, por lo que surge la pregunta: si el género es algo que se hace, ¿por qué un cuerpo que en el *performance* permanece inmóvil es, o puede ser, codificado como femenino? Asimismo, es cierto que *Piel de gallina* y *Necromonas* son parte de una retrospectiva de la artista e *Hilo de tiempo* se enmarca en una muestra documental que retomaba asuntos políticos diversos, pero cabe preguntar de qué otras maneras asumen un carácter político en relación con la violencia contra las mujeres.

Un punto inicial que debemos observar es que las construcciones genéricas existen más allá del *performance*. De igual forma, lo político, entendido el término en su acepción más general y no partidista, es decir, como el hecho de tomar acción en la conformación de la *polis*, es algo que incluye al *performance* y excede al performancero, como la misma Galindo explica en una entrevista: “a veces este término es muy riesgoso y la gente confunde los términos [...] no es que la artista sea política es que el individuo es político y por lo tanto su trabajo responde a lo que piensa el individuo y su trabajo también va a ser político” (Galindo, 2014b: min 8:16). Así, el hecho de que los *performances* de la serie de 2012 —o sus descripciones— no hagan explícita una construcción de género o alguna referencia a lo político no implica que, como en sus otras obras, no pueda haber una codificación del cuerpo como femenino y una descodificación del deseo patriarcal.

He aquí la develación de lo ignorado, para usar las palabras de Bal; no obstante, esto sólo es el punto de partida. El paso siguiente es reflexionar sobre los conceptos que hemos aprehendido, es decir, tenemos que ponerlos a viajar. Así, en el siguiente apartado reflexionaré sobre la codificación del cuerpo como femenino y las implicaciones que esto tiene en nuestro entendimiento del género, y en el apartado subsiguiente discurriré sobre el deseo en relación con la dimensión política.

El cuerpo performativo y lo performativo del género

Para comprender mejor por qué las construcciones genéricas existen más allá del *performance* es necesario distinguir entre *performance* y performativo, y reflexionar sobre cómo estos términos se entrecruzan con el concepto mismo de género. Para ello, recurriré nuevamente a Mieke Bal y extenderé mi análisis de la mano de Judith Butler.

En *Travelling Concepts in the Humanities*, Mieke Bal (2002) dedica un capítulo a discutir el *performance* y la performatividad. Al inicio del texto, Bal indica la “mezcolanza” que se ha derivado de dichos conceptos. Por un lado hace alusión a Jonathan Culler para ejemplificar cómo el término performatividad ha evolucionado desde su nacimiento en los años cincuenta y, por otro lado, cita varios ejemplos de libros que, al definir uno de dichos términos, dejan de lado el otro, como si implícitamente se asumiera que el adjetivo es correlativo del sustantivo o viceversa. Sin embargo, Bal aclara que tratándose de estos dos conceptos ése no es el caso. El *performance* es: “la producción especializada y pensada de, digamos, un espectáculo basado en la memorización de un guion por los performanceros”, mientras que la performatividad es “‘el acto mismo’, en un presente único donde la memoria hace sus trucos” (Bal, 2002: 176-177; traducción propia, comillas en el original).

En otras palabras, el *performance* es el acto pensado y ensayado por un performancero, y constituye una puesta en escena, un espectáculo, mientras que la performatividad es el acto mismo, el cual ocurre en el marco de una cultura. Pongamos un ejemplo. Podemos imaginar la manera particular en que un policía se baja de la patrulla, camina hacia un auto y le dice al conductor: “joven, muéstrame sus papeles”. Los rasgos de ese caminar y esa articulación constituyen el acto mismo. Ahora bien, si un artista decidiera ser un policía, tendría que pensar y ensayar ese acto para poder constituir un *performance*, digamos, sobre la corrupción. Ésta es la diferencia básica, aunque cabe recalcar que no puede existir una distinción pura y constantemente

se observarán puntos de encuentro, incluso Bal llega a afirmar que el “*performance* es una traducción de la performatividad” (2002: 210, traducción propia).

Por su parte, cuando Butler indica que el género es un acto performativo, aclara que no es: “un acto único, sino una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido, hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida culturalmente” (Butler, 2007: 17). Es decir, la performatividad puede ser un acto en un presente único, como diría Bal, pero esto sólo es posible porque un determinado presente es irreplicable, no porque el acto mismo sea irreplicable. De esta forma, puede sintetizarse que la performatividad sería un acto repetido, aunque no necesariamente pensado, en un presente único que puede o no constituir una puesta en escena, mientras que el *performance* sería un acto pensado que hace uso de lo repetido, en un presente único que constituye una puesta en escena.

Luego de este breve viaje teórico, trataré a continuación de distinguir cómo se manifiestan estos dos conceptos en la obra de Regina José Galindo. El *performance* es la puesta en escena del cuerpo, es la acción del cuerpo que ha sido pensada y planeada tras una investigación, mientras que la performatividad es cómo ese cuerpo en escena repite, voluntaria o involuntariamente, ciertos códigos que se enmarcan en una cultura. Así, de manera simple, podemos observar que en *Piel de gallina* y *Necromonas* el *performance* es el acto pensado que surge a partir de la reflexión de un hecho científico y en él se advierten actos performativos como la inmovilidad o el colocarse dentro de una cámara mortuoria para connotar la muerte, así como la posición fetal para aludir al periodo de gestación. En el caso de *Hilo de tiempo* y *Paisaje*, el *performance* es el acto pensado que se desprende a partir de dos extractos literarios y en él se observan actos performativos como la inmovilidad y el colocarse dentro de una bolsa tejida, también para connotar la muerte, así como el permanecer de pie para mostrar vida y firmeza. De esta manera, se observa que en el espectáculo, en la puesta en escena, aparece un cuerpo que performa, según sea el caso, la muerte o la vida. En este sentido se puede hablar de un cuerpo

performativo dentro del *performance*. Pero, en estos objetos teóricos, ¿qué otro aspecto performativo se puede observar? Reflexionemos sobre otro punto en común: la desnudez.

La desnudez es un recurso que Galindo ha utilizado voluntariamente desde el inicio de su carrera, por ejemplo en *El dolor en un pañuelo* o *El cielo llora tanto que debería ser mujer* (1999), y la ha utilizado como metáfora de la vulnerabilidad en la que se encuentra la individuo dentro de su sociedad. Por medio del cuerpo carente de ropa, la artista ha intentado evidenciar lo que Butler llamó el estado precario de la vida, es decir, el hecho de que “ser un cuerpo es ser entregado a otros” (Butler, 2006: 40-41) y que, políticamente, nuestra vida no depende de nosotras, sino de otros que nos son desconocidos (Butler, 2009: 3). En consecuencia, a propósito de *Piel*, performado en 2001, la artista menciona que se rasuró todo el cuerpo y caminó “sin ningún tipo de protección por las calles de Venecia” a fin de “mostrar [...] la vulnerabilidad del cuerpo latinoamericano” (Galindo, 2014b: min 7:20).

A pesar de que ésta ha sido la intención de Galindo, es importante señalar que existe una parte de la obra que excede la voluntad del performancero. El *performance* va dirigido a otro, a la persona espectadora, y también de ella depende la lectura tanto del *performance* como del acto y el cuerpo performativos que incluye el *performance*. En efecto, como indican Andrew Parker y Eve Kosofsky Sedgwick (1995), aunque la performatividad sea acto de una persona, en tanto está enmarcada dentro de una cultura, depende de un tercero que funja como testigo, factual o imaginariamente. Así, si una persona le dice a otra “te reto”, es porque asume que hay alguien que dé cuenta de ello: “‘Yo’ (hipotéticamente singular) necesariamente invoco un consenso de los ojos de los otros. Son por esos ojos que tú corres el riesgo de ser visto como un gallina” (Parker y Sedgwick, 1995: 8; traducción propia, comillas en el original). Si volvemos al caso del policía, el caminar o los gestos que emite una persona pueden ser calificados como los de una policía porque un tercero los dictamina como tal.

En este sentido, aunque la artista haya usado la desnudez para aludir a una condición de indefensión,

es imposible negar que también ha sido gracias a esta desnudez que las manifestaciones artísticas de la guatemalteca se han agrupado dentro del eje temático de la violencia contra las mujeres y se han etiquetado, pese a cierta reticencia de la artista, como feministas. En otras palabras, el cuerpo que Regina José Galindo ha puesto en escena ha sido codificado como femenino por su desnudez. Con ello no quiero decir que éste ha sido el único recurso —mencionaba anteriormente que otros elementos han sido el uso del vestido o el embarazo—, pero sí uno de los más importantes ya que es el más recurrente. De esta forma, no sorprende que otro de los *performances* heterogéneos de Galindo, *Piedra* —de 2013, en el que la artista se pinta con carbón y unos hombres le orinan encima—, sea descrito por María Jesús Fariña como un *performance* que habla sobre la minusvaloración y la objetualización del cuerpo femenino (Fariña, 2016: 165).

La construcción del cuerpo performativo de Galindo como femenino apunta dos cosas. La primera es que confirma una reflexión enunciada por Butler en *El género en disputa*, según la cual “quizás esta construcción denominada ‘sexo’ esté tan culturalmente construida como el género; de hecho, quizá siempre fue género, con el resultado de que la distinción entre sexo y género no existe como tal” (Butler, 2007: 55; comillas en el original). En los cuatro objetos teóricos de 2012 de Galindo, el cuerpo permanece inmóvil y, en tanto tal, no puede decirse que “el acto mismo”, que su actuar, sea el de un hombre, el de una mujer o el de un intersexual; y, sin embargo, el acto de poner en escena el mismo cuerpo desnudo, de repetir en escena un cuerpo que ha sido codificado como femenino, nos lleva inevitablemente a las espectadoras a identificarlo como tal, ¿o acaso alguien pensaría que el cuerpo de Galindo es el de un intersexual?

La segunda observación se deriva de la primera: la performatividad del género no es un actuar unilateral. Si bien Parker y Sedgwick ya mencionaban que en la performatividad se apunta un tercero, no analizaban el papel activo que pudiera tener éste; por ejemplo, el hecho de que el testigo irrumpiera en el acto y dijera: “ese tono no es de reto”. Lo que observamos a través

de los objetos teóricos es que, si el cuerpo de la artista, aunque permanece inmóvil, es efectivamente considerado como un cuerpo femenino, entonces la que performa el género es la espectadora. Somos nosotras, las que observamos el cuerpo sobre la tarima en *Necromonas*, las que deshilamos la bolsa en *Hilo de tiempo* o las que jalamos el cajón de la cámara mortuoria en *Piel de gallina*, las que descubrimos ese cuerpo como femenino. Es también nuestra mirada comparativa entre el cuerpo desnudo que permanece de pie y el cuerpo vestido que cava una tumba en *Paisaje*, la que codifica el cuerpo como femenino.

Es posible que teóricamente hablemos sobre la artificialidad del género/sexo y que rechacemos la idea de un original del cuerpo femenino —es más, apostamos por una multiplicidad—; sin embargo, al aproximarnos al cuerpo de Galindo en el *performance*, nos movemos en la categoría primigenia de femenino o, si se quiere, de mujer, ¿oclusión o propulsión? Antes de emitir un veredicto es necesario responder la segunda pregunta que guía este escrito: ¿qué nos puede decir este cuerpo performativo sobre la descodificación del deseo?

El cuerpo performativo y lo performativo del deseo

A pesar de que en la descripción de las piezas performáticas de 2012 Regina José Galindo no alude a la violencia contra las mujeres o a una situación política específica, como sí haría en otras de sus piezas, el hecho de que la espectadora codifique el cuerpo performativo de la artista como femenino puede ofrecer una lectura diferente de las obras. Ya no se trata de hablar sobre una reflexión agenérica del paso del tiempo y de la muerte, o de cómo ciertos órganos o sustancias de nuestro cuerpo reaccionan ante determinada situación, ahora es necesario volver sobre estas líneas desde la perspectiva de género y analizar de qué tiempo, de qué muerte y de qué cuerpos se habla.

Piel de gallina, *Necromonas* y *Paisaje* ponen en tensión la muerte y la vida, así como el cuerpo femenino en tanto objeto *versus* el cuerpo femenino vivo. En el primero, el cuerpo inmóvil dentro de la cámara mortuoria designa la muerte; no obstante, cuando se saca el cajón y se

observa que el cuerpo femenino tiene “la piel de gallina”, entonces se devela que está vivo. Si tomamos en cuenta que no es sólo el frío lo que hace que el *musculus erector pili* se active, sino también el miedo, entonces podemos afirmar que el *performance* evidencia el miedo que el cuerpo vivo experimenta ante la muerte prematura, ante la posibilidad de que nuestros cuerpos femeninos algún día ocupen una cámara mortuoria y nadie jale el cajón. ¿Cuántos cuerpos de mujeres se pierden en el anonimato? *Piel de gallina* es el miedo a que el cadáver no aparezca.

En *Necromonas* el cuerpo humano se pone al descubierto. La tensión entre la vida y la muerte se construye a partir de un cuerpo femenino en posición fetal y el olor penetrante de un cuerpo porcino en descomposición. El cuerpo de la mujer está vivo, emitiendo necromonas que alertan a la comunidad, es decir, a las espectadoras, de que está en peligro de muerte. En el *performance*, el cuerpo femenino recostado plácidamente en posición fetal atrae, mientras que el olor hediondo, más que rechazar a la transeúnte, tiene el objetivo de advertirle sensorialmente que todas corremos el riesgo de morir. *Necromonas* es una alarma de que nos están matando, para utilizar una frase que hace poco se popularizó en las redes sociales y en las marchas feministas.

Paisaje es una reflexión sobre el peligro de la belleza, del paisaje y de la sublimación de la miseria que adquieren cuerpo de mujer. La cita del poeta Mario Monteforte que acompaña el *performance* dicta: “el peligro de la belleza es la apariencia”; de esta manera, el cuerpo performativo de Regina José Galindo se presenta sin ningún aditamento que la embellezca, se muestra sin apariencias. Aun así, en medio del campo, la inmovilidad hace que el cuerpo se vuelva objeto y se funda con el paisaje. Esto, lejos de constituir una liberación, vuelve a enterrarnos, pues como continúa la cita del poeta guatemalteco: “el peligro del paisaje es que se traga la realidad”.⁴ No es la industria de la belleza o el llenarse con apariencias lo que construye el cuerpo femenino como objeto, sino el mismo hecho de ser mujer. En tanto cuerpos femeninos, somos objeto, paisaje. No sucede así con el cuerpo masculino. Él, con todo y apariencias, no forma parte del paisaje pues lo

modifica activamente. Ambos cuerpos comparten el mismo destino, la muerte; sin embargo, no comparten una aproximación igualitaria a la vida, de hecho nunca se miran. Es ahí donde reside la miseria de nuestra existencia.

A diferencia de los objetos teóricos anteriores, en *Hilo de tiempo* es sólo hasta el final del *performance*, cuando Galindo se pone de pie y se marcha, que el cuerpo de la artista se devela como cuerpo vivo. En efecto, durante casi toda la presentación prevalece la sordidez: el cuerpo performativo, inmóvil dentro de la bolsa negra, designa muerte, es cuerpo objeto. A esto se suma que el presente único del *performance* fue un día lluvioso. Aun así, la interacción de la espectadora con el cuerpo de la artista es más activo y, de hecho, la frase poética que describe la obra la compele: “Hay que ir hacia atrás en el hilo del tiempo para encontrar la razón de tanta muerte y encontrar así la vida”.⁵ La memoria es importante para encontrar la razón de tantos feminicidios, la razón por la que miles de cuerpos femeninos siguen apareciendo en las calles. Deshilar la bolsa es deshilar el sistema de justicia, la historia hegemónica que se escribe desde el atril y que trata de encubrir la violencia contra las mujeres. A su vez, deshilar la bolsa es develar la *story* de cada una de esas personas cuyos cuerpos yacen envueltos bajo la tierra o en un canal sin ser descubiertos. Se necesitan estas acciones para frenar la muerte de tantas mujeres, para garantizar la supervivencia de aquellas que quedamos vivas. La solución no es simplemente castigar a los culpables, hay que deshilar la bolsa y para ello se necesita constancia y tiempo.

Esta lectura de las obras que asigna un género al cuerpo performativo vuelve a reinsertar la serie de 2012 en el corpus general de Galindo. Previamente he mostrado cómo en los *performances* se puede encontrar un tratamiento de la violencia contra las mujeres y de situaciones políticas, falta ahora reflexionar sobre la decodificación del deseo. Al igual que en *Perra* y *Mientras, ellos siguen libres*, en los *performances* de 2012 se observa un cuerpo femenino desnudo que no desea sexualmente; asimismo, podemos encontrar elementos que intentan frenar un deseo patriarcal de poseer el cuerpo femenino

—el efecto, claro, no puede garantizarse en la totalidad de la población—. En general son los recursos que denotan la muerte —la bolsa, la cámara, la tumba, la vaharada— los que bloquean la posibilidad de sentir deseo sexual por el cuerpo femenino desnudo que yace ante nuestros ojos, pero, ¿puede por ello decirse que aquel cuerpo performativo no es deseante?

Aquí valdría la pena abordar una distinción que hace Mar Marcos Carretero (2015) entre la performatividad y el *performance* a partir de la propuesta de Mieke Bal. Mientras para la teórica holandesa la primera es el acto mismo y el segundo lo pensado, Marcos Carretero matizará que: “la performatividad tiene que ver con los usos y costumbres” y el *performance* “sería el intento por cambiar o modificar esos esquemas, el impulso por crear lo inmediato” (Marcos, 2015: 68-69). En este sentido, si el *performance* es lo pensado y lo que critica, entonces hay algo más que la inmovilidad del cuerpo femenino performativo, que la repetición de la costumbre: el deseo de hacer arte, el deseo de hacer un *performance* sobre la violencia contra las mujeres y la injusticia social, el deseo de provocar reflexión ante esto que nos está pasando. En efecto, al hablar de deseo no necesariamente tenemos que remitirnos a un deseo sexual o carnal, sino a un querer o a una voluntad. Para hablar de deseo podemos, asimismo, extender un poco la definición que ofrece Audre Lorde de lo erótico: “una afirmación de la fuerza de vida de las mujeres; de esa energía creativa empoderada, el conocimiento y el uso de lo que ahora estamos reclamando en nuestro lenguaje, nuestra historia, nuestro bailar, nuestro amar, nuestro trabajo, nuestras vidas” (Lorde, 1993: 55, traducción propia).

Precisamente, el impacto que causa el *performance* en la espectadora devela el deseo intrínseco de la individuo, política y feminista que es Regina José Galindo. El cuerpo performativo se mantiene pasivo, sí; no obstante, manifiesta toda la investigación y el trabajo que está detrás de la puesta en escena, emana toda una fuerza creativa que incluso compele a la espectadora, ¿qué hacemos ante tanta muerte, ante tanto dolor, ante tanta impunidad? El cuerpo deseante de la guatemalteca despunta el deseo en la espectadora, el deseo de pensar, de actuar, de crear.

Conclusiones

En este escrito he considerado la serie performática de 2012 de Regina José Galindo como un objeto teórico y la he cruzado con las nociones de *performance* y performatividad a fin de reflexionar sobre los conceptos de género, sexo y deseo. A través de *Hilo de tiempo*, *Paisaje*, *Necromonas* y *Piel de gallina* he desarrollado tres puntos. El primero es que la codificación del cuerpo desnudo de Galindo como femenino invita a seguir reflexionando sobre el planteamiento de Butler de que quizá nunca fue sexo, sino que siempre ha sido género. El segundo es que dicha codificación que surge a partir del cuerpo inmóvil de la artista devela que en la performatividad del género la espectadora, lejos de ser un simple receptor, es un ente activo. Finalmente, pese a la inmovilidad del cuerpo performativo, los *performances* nos revelan que en escena hay un cuerpo deseante de justicia social.

Así pues, ya se puede esbozar una respuesta ante la pregunta relacionada con si era oclusión o propulsión el utilizar o volver sobre las nociones de “cuerpo femenino” o “cuerpo de mujer” en pleno siglo XXI. Si bien términos como “femenino”, “mujer” y “género” se han puesto activamente en discusión durante las últimas décadas, también es cierto que esto sólo ha ocurrido en un ámbito académico restringido. Es por ello que la utilización de estas categorías aún resulta políticamente útil, ¿cómo hacer un alegato contra la violencia hacia las mujeres si despreciamos el apelativo mujer?, ¿cómo movernos en una penitenciaría si no recurrimos al término cuerpo femenino? Con esto no pretendo sugerir que nos anclamos fielmente en dichos conceptos o que los volvamos unidimensionales, más bien me gustaría reinsertarlos en ese viaje perpetuo del que hablaba Bal. Aunque espero que en un futuro ya no sea necesario recurrir a la categoría de mujer, pienso que actualmente todavía puede ser útil si ésta se inserta en el lugar, el momento y la persona adecuada.

Asimismo, los objetos teóricos de Regina José Galindo nos invitan a propulsar el deseo hacia ese viaje conceptual. Por un lado, el *performance* es un acto pensado y crítico. Por otro lado, la espectadora ya no sólo es una persona expectante, un testigo, sino que

es parte activa en la performatividad del género y se la incita a involucrarse y a reflexionar. De esta manera, el deseo puede entenderse no sólo como un impulso inconsciente o una fuerza incontrolable, sino también como un acto reflexivo bilateral que incluye no sólo a la artista, sino también a la espectadora. Aunque inmóvil, el cuerpo performativo de Regina José Galindo desea gritarnos a través del arte que actuemos ante estas escenas de horror. Propulsión.

Notas

¹ Para ver las fotos de los *performances* de Galindo, se sugiere visitar el sitio web de la artista: www.reginajosegalindo.com

² El tercero, *Clausura*, no fue presentado hasta mediados de 2013 en el Centro Atlántico de Arte Moderno (Canarias, España).

³ Ver: <http://www.reginajosegalindo.com/hilo-de-tiempo/>

⁴ Ver: <http://www.reginajosegalindo.com/paisaje/>

⁵ Ver: <http://www.reginajosegalindo.com/hilo-de-tiempo/>

Referencias

- Bal, Mieke (2002). *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press.
- Butler, Judith (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- Butler, Judith (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Butler, Judith (2009). *Frames of War: When Is Life Grievable?* Londres: Verso.
- Centro Hemisférico de Performance y Política (2012). “Regina José Galindo”. San Cristóbal de Las Casas: Centro Hemisférico. Disponible en: <https://centrohemisferico.wordpress.com/2012/08/31/reginajosegalindo/> (consultado el 1 de abril de 2018).
- De la Torre, Blanca (2012). “Piel de gallina”. En Artium Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, *Texto del catálogo*. Vitoria-Gasteiz: Artium. Disponible en: http://www.artium.org/images/historico/Exposiciones/2012/Galindo_catálogo_delaTorre.pdf (consultado el 2 de abril de 2018).
- Fariña, María Jesús (2016). “Del sangrar: ciclos de muerte y vida”. En Teresa Bermúdez Montes y Mónica Heloane

- Carvalho de Sant'Anna (eds.), *Letras escarlata: estudos sobre a representação da menstruação*. Berlín: Frank & Timme, pp. 159-176.
- Galindo, Regina José (2014a). *LASS 2014: Regina Jose Galindo* [video]. S/I: Latin American Canadian Art Projects. Disponible en: www.youtube.com/watch?v=Wqyn3Yx23AY (consultado el 4 de abril de 2018).
- Galindo, Regina José (2014b). *LASS Interview Regina Jose Galindo* [video]. S/I: Latin American Canadian Art Projects. Disponible en: www.youtube.com/watch?v=9QVOWF86Y0o (consultado el 4 de abril de 2018).
- Lorde, Audre (1993). *Zami; Sister Outsider; Undersong*. Nueva York: Quality Paperback Book Club.
- Marcos Carretero, Mar (2015). "El cuerpo narrado". En Alejandra Díaz Zepeda y Fabián Giménez Gatto (eds.), *Ficciones del cuerpo*. México: UAM Xochimilco, pp. 67-76.
- Parker, Andrew y Eve Kosofsky Sedwick (1995). *Performativity and Performance. Essays from the English Institute*. Nueva York: Routledge.
- Ramírez Blanco, Julia (2009). "Regina José Galindo o el cuerpo como nación". En *Boletín de Arte de la Universidad de Málaga*, 30: 435-448.
- Sagone, Itziar (2016). "Esbozo de veinte bienales". En *20 Bienal de Arte Paiz* Guatemala: Fundación Paiz. Disponible en: <http://20bienal.fundacionpaiz.org.gt/main/historia-de-la-bienal-de-arte-paiz/> (consultado el 1 de abril de 2018).