

EL ARTE DE DENUNCIA EN LA POSTDICTADURA LATINOAMERICANA, LUISA VALENZUELA Y REGINA JOSÉ GALINDO

MARIJA URŠULA GERŠAK

Universidad de Ljubljana

Resumen: El arte, y especialmente la novela, en América Latina desde las *Crónicas* siempre mantenía una estrecha relación entre el arte-la historia-la política porque es difícil callarse ante una realidad llena de injusticias. A base de dos ejemplos, la novela *Cola de lagartija* de Luisa Valenzuela y el performance, *¿Quién puede borrar las huellas?* de Regina José Galindo se quiere ejemplificar la importancia del arte en la postdictadura latinoamericana. Con sus obras luchan contra el olvido de los horrores ocurridos durante los regímenes dictatoriales y sus consecuencias, cuestionan el mismo quehacer artístico y se inscriben en lo que las teóricas feministas denominaron “escribir el cuerpo o desde el cuerpo”.

Palabras clave: postdictadura, escritura, performance, feminismo, compromiso político

Abstract: Since the *Crónicas* art in Latin America – and especially the novel – has always kept close relationship with history and politic because it is difficult to be silent in a reality full of injustices. This paper analyses the novel *The Lizard's Tail* by Luisa Valenzuela and performance, *¿Quién puede borrar las huellas?* by Regina José Galindo with the aim to emphasize the importance of art in the post-dictatorship era in Latin America. With their works the two authors act against the oblivion of the horrors during the dictatorial regimes and their consequences, question the artistic work itself and include themselves in what French feminist theorists call "writing the body or from the body".

Keywords: dictatorship, writing, performance, feminism, political commitment

El que mira es el responsable de lo que ve
(Wladimir Dias-Pino)

1. Introducción

En este artículo se intenta presentar el inicio de una investigación que busca comunicación y contacto entre literatura y performance, creyendo que las prácticas artísticas (incluido el cine, el teatro, la música y otras expresiones) desempeñan un papel social y político en las sociedades que experimentaron las dictaduras de los años sesenta hasta los ochenta¹ y dejaron un “desmoronamiento de las bases sociales y culturales del país a causa de las consecuencias de la violencia ejercida por el poder estatal” (Muiño Barreiro, 2012:150). Nos centraremos en las prácticas artísticas que en la postdictadura tematizan los hechos y los horrores ocurridos durante las dictaduras y sus consecuencias en las sociedades latinoamericanas de hoy en día, desempeñando un papel de denuncia, testimonio, recuperación del recuerdo y el derecho a la memoria convirtiéndose de esa manera tanto en el acto político como en una búsqueda estética.² Son una continuación de las obras de denuncia realizadas ya durante las mismas dictaduras, pero desde otra posición y enfoque. Intentan presentar las múltiples facetas de la violencia institucionalizada practicada durante los regímenes de las juntas militares o, en algunos países, durante los periodos de extrema violencia y represión, que cuestionan al mismo tiempo el quehacer artístico. ¿Cómo representar un terror y una violencia incomprensibles?

2. Arte de denuncia en la postdictadura

La misma palabra ‘postdictadura’ es amplia y crea problemas a la hora de intentar delimitar el concepto. A nosotros nos sirve para marcar una época de transición (que incluso puede durar hasta hoy) después de las dictaduras de derechas en el territorio de América Latina (marcado por el término periférico). Y que, a pesar de las peculiaridades que puede presentar cada país latinoamericano, las dictaduras fueron sincronizadas y estuvieron

¹ Aunque la historia latinoamericana está llena de caudillos, dictadores y dictaduras las juntas militares de aquellos años fueron singulares sobre todo en el empleo sistemático del terrorismo de Estado, ya que fueron instruidas en las más crueles torturas, represión y eliminación de los opositores.

² En el arte latinoamericano de postdictadura hay un sinfín de tendencias y corrientes, no solamente el arte de denuncia o el arte comprometido con el contexto social y el quehacer artístico que es el tema de este artículo.

relacionadas unas con otras, como nos enseña el descubrimiento de los documentos de la Operación Condor³. La excusa fue la lucha contra las guerrillas, el comunismo y la justificación, el establecimiento del orden y el progreso. Jorge Dubatti dice sobre la época de postdictadura cuando habla sobre el teatro —aunque su observación se puede aplicar a otras expresiones artísticas— que “remite a una unidad por su cohesión profunda en el redescubrimiento y la redefinición del país bajo las consecuencias de la dictadura. [...] Entre 1983 y 2008 la dictadura se presenta como continuidad y como trauma” (2008). Y ello a pesar de que para la mayoría de los países latinoamericanos podemos afirmar que tienen gobiernos electos democráticamente después de los años ochenta del siglo pasado.

La caída del régimen socialista de Salvador Allende en 1973 en Chile, según David A. Muíño Barreiro (2012), simbolizó el fracaso de los planes de modernización y proyectos revolucionarios que fueron un impulso para el auge o *boom* cultural de los años 60 después de la Revolución Cubana y un fracaso de numerosas utopías y esperanzas de poder construir estados democráticos. Además significó la victoria del neoliberalismo (simbolizada por la llegada de los “Chicago Boys”) que más tarde arrasó las economías latinoamericanas (la deuda externa, el narcotráfico, hoy en día una violencia incontrolable). Significó también la perpetuación del régimen y las élites que gobernaban en América Latina desde la independencia o incluso antes. Eso conllevó, además, que el papel del intelectual cambiase. D. A. Muíño Barreiro constata que la literatura perdió una gran parte del poder que tenía antes (2012:151). El intelectual / escritor latinoamericano desde la independencia participó en la construcción de las naciones / países, muchas veces ocupando cargos políticos importantes “contribuyendo con sus textos o intervenciones a la conformación del imaginario colectivo que posibilita la institución de la nación” (2012:155).

La postdictadura significó el fin del *boom* y de los movimientos revolucionarios. Para la posdictadura es significativo el rechazo del discurso totalizante y totalitario característico para la dictadura militar. Según David Antonio Muíño Barreiro “...literatura asume un nuevo compromiso ético en la producción de diferencias” y “nuevos modelos de representación con los que expresar tanto las experiencias de los que sobrevivieron a la violencia estatal como los vacíos dejados por los que sucumbieron a ella” (2012:159).

³ El profesor de derechos humanos Martín Almada descubrió en 1992 en Paraguay los «archivos del terror» que comprobaron la existencia de la así llamada «Operación Cóndor», creada en los años setenta por los servicios de inteligencia de Argentina, Chile, Brasil, Paraguay, Uruguay, Bolivia con la colaboración de Estados Unidos con el pretexto de combatir el comunismo y a los activistas de izquierda. Colaboraron también otros países, como Perú, Guatemala, Colombia y Venezuela. La Operación posibilitó y se instruyó en la persecución, la tortura, las desapariciones, los arrestos y los asesinatos. (Gac-Artigas, 2010:154)

Eso es una lucha en contra de un discurso histórico monopolizado por el aparato estatal, lucha para recuperar la memoria y contra la amnesia oficial.⁴ Si en el contexto de la construcción de la memoria hablamos de un intento de comprender los sucesos traumáticos del pasado o denunciarlos, no olvidarlos, al mismo tiempo demuestra, como afirma Aletta de Sylvas (2012), la imposibilidad de la presencia plena de la historia, de la ‘verdad’, ofreciendo versiones subjetivas y por eso plurales. Añade que cuestionar el pasado es dialogar, establecer una comunicación. Además, en un determinado contexto social, la literatura (la ficción) y el arte desempeñan el papel del pensamiento crítico, político, y el papel de la historiografía para, como dice Graciela Soriano “llenar unas carencias en la conciencia histórica que ni la historiografía ni la filosofía de la historia habían podido satisfacer” (1996:50), sobre todo cuando la historiografía es objeto de manipulación y cuando en determinada sociedad solamente se logra un consenso aparente. Por ejemplo, en casi todas las sociedades latinoamericanas sigue presente el problema de la impunidad que imposibilita juzgar a los que cometieron crímenes durante las dictaduras (esto también lo problematiza la performance de Galindo).

Gwendolyn Díaz habla sobre las características del postmodernismo periférico en la literatura, que son válidas para otras obras de arte: “La desintegración de sistemas, la ambigüedad semántica, la deconstrucción en múltiples facetas, la multiplicidad de centros y el cambio perpetuo...” ((1994:97). Ya no hay una sola verdad, ya no hay una sola perspectiva... Aparecen voces antes excluidas de la literatura: exiliados, mujeres, homosexuales y están en contra de cualquier tipo de discurso autoritario y reescriben la historia. La novela / el arte con los procedimientos, como son la fragmentación, la polifonía, la alegorización, la carnavalización y otros, ataca y quiebra y se rebela contra el discurso dictatorial autoritario y omnipotente, pero también cuestiona el acto mismo de la escritura que también es un acto de poder.

3. Hacer el arte con el cuerpo

A modo de ejemplificar lo expuesto anteriormente, en este artículo se incluyen las obras de dos artistas-mujeres (voces antes excluidas) de diferentes épocas. La novela *Cola de Lagartija* (1983) de la argentina Luisa Valenzuela y la performance de guatemalteca Regina José Galindo, *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003). Parte de las obras de ambas artistas luchan contra el olvido, contra la historia oficialista, problematizan la relación arte / realidad y reflexionan sobre su quehacer artístico. Además, ambas crean con el cuerpo o sobre el cuerpo.

⁴ Hoy en día ya se habla de la industrialización de la memoria.

Las feministas francesas Julia Kristeva, Hélène Cixous, Luce Irigaray y Monique Wittig, "quienes partiendo de los estudios psicoanalíticos de Jacques Lacan, empezaron en la década de los 70 a proponer una inscripción literal y metafórica del cuerpo femenino en la escritura" para "desmantelar el sistema falocéntrico que siempre ha excluido lo corporal, lo maternal, lo semiótico" (Sánchez-Palencia, 2002: 104).⁵ Introdujeron la noción de escribir el cuerpo o desde el cuerpo (con el cuerpo / sobre el cuerpo). Escribir con el cuerpo es la tradición y práctica en la que tienen un papel importante las mujeres artistas que quieren "re-significar el cuerpo" (Sánchez-Palencia, 2002:101), el cuerpo femenino, pero también cualquier cuerpo colonizado, reprimido, marginalizado. El cuerpo femenino como representación simbólica de la nación y de la tierra en los territorios colonizados y donde se encuentran los paralelismos de discursos del imperialismo y del patriarcado (Suárez Briones et. al., 2002:16). Carolina Sánchez-Palencia Carazo constata que no es nada nuevo "que el pensamiento occidental siempre ha privilegiado el alma, el raciocinio y el intelecto a expensas del cuerpo, en gran medida por identificar a este último con lo femenino..." (2002:101). Además, con las estructuras binarias, afirma, –uno/otro, masculino/femenino, salud/enfermedad, heterosexual/homosexual...– "se establece la lógica de un ejercicio de poder y exclusión" (Sánchez-Palencia, 2002:103). Y añade: "Dado que no existe cuerpo sin mirada que lo represente y sin lenguaje que lo nombre, y que, en estos casos, ambos son instrumentos de poder, será necesario desde el feminismo romper la mirada dominante e inventar un nuevo lenguaje..." (104). Además de aparecer temas antes no presentes (el placer, la menstruación, el dolor) tuvieron que inventar un nuevo lenguaje, abierto a la irracionalidad y vinculado al periodo preedípico. Son estrategias deconstructivistas del lenguaje patriarcal y de las estructuras del poder patriarcales: "...la deconstrucción del sujeto humanista (que, recordémoslo, es un sujeto universal supuestamente, pero varón, blanco, burgués, occidental y heterosexual de facto), la deconstrucción de la Historia y la reconstrucción subsiguiente de un proyecto de transformación social que tenga en cuenta la multiplicidad de nuevos sujetos culturales" (Suárez Briones et. al., 2000:12-13). Por eso son prácticas subversivas. Durante las represiones de las dictaduras uno de los objetos de represión por excelencia era también el cuerpo femenino. Muchas mujeres fueron violadas como castigo por ser 'rebeldes', como manera de disciplinarlas y domesticarlas (Aletta de Sylvas, 2012). Francine Masiello destaca que hacer el arte con el cuerpo también significa revelar las "estrategias" del victimario: "...la escritura de la oposición... devuelve al cuerpo al centro del discurso de manera que puede

⁵ En este artículo, como ya se ha mencionado varias veces, no nos limitamos a la literatura, sino también a las performances.

hablar la verdad sobre su propia opresión. Mostrando los abusos a que ha sido sometido, el cuerpo expone pues las estrategias del régimen y obtiene una nueva identidad” (citado en Aletta de Sylvas, 2012: 3).

4. *Cola de lagartija* de Luisa Valenzuela

La escritora argentina Luisa Valenzuela es conocida, por ejemplo, por su re-escritura⁶ de los cuentos de hadas para develar el contenido patriarcal. Aletta de Sylvas (2012:7) afirma que la escritora se apropia del lenguaje falocéntrico y lo transforma, modifica el lenguaje para cambiar la estructura del poder. En sus obras sobre la violencia en Argentina durante la época de José López Rega y la junta militar, como en *Aquí pasan cosas raras* (1975), *Cambio de armas* (1982) y *Cola de lagartija* (1983) se centra en los horrores de un poder y se sitúa en un contexto político determinado. En su ensayo *Escribir con el cuerpo* (2003) habla de la escritura del cuerpo y sobre la escritura que emana de lo irracional, o de lo que parece no poder ser verbalizado. Para ella escribir con el cuerpo significa “estar comprometido de lleno en un acto que en esencia es un acto literario” (2003). Lo relaciona con el lenguaje del que tiene que apropiarse y transformarlo, intentar “entender la realidad que nos rodea” (2003). Concluye el ensayo con las palabras que se refieren a la teoría de las feministas francesas sobre la escritura del cuerpo: “...como buenas mujeres, como escritoras, sabemos que detrás de toda afirmación categórica hay una verdad oculta que la desmiente y devela. [...] Y sabemos hasta qué punto sí, el cuerpo está intensamente comprometido en el acto de escritura pero no para que el otro lo robe o secuestre, sino para que podamos comprendernos más allá del plano intelectual” (2003).

En su novela *Cola de lagartija*⁷ escribe la biografía del Brujo (José López Rega) el autor de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) en 1973, que sentó las bases para la dictadura militar. La Triple A usaba como métodos las amenazas, los secuestros, las desapariciones y los asesinatos de los que eran considerados izquierdistas. En la novela nos enfrentamos a El Brujo, de cuerpo monstruoso, un andrógino. En *Cola de lagartija* se entretejen ficción y mito, hechos reales de la biografía de El Brujo y experiencias de la escritora que vivió los años del terror en Argentina (1976-1979). Se borra la frontera entre la representación y la realidad. Muchas veces por la polifonía de las voces. A veces se confunden las voces de El Brujo y la narradora, Rulito, y se invierten los roles. Incluso la misma narradora ‘entra’ en la novela. Al principio del segundo capítulo: “Yo, Luisa

⁶ Una experiencia frecuente en así llamada literatura femenina.

⁷ La novela fue escrita en 1981 en el exilio en Estados Unidos. Primero se publicó en inglés y en el año 1983, con el fin de la dictadura militar, en Argentina en español.

Valenzuela, juro por la presente intentar hacer algo, meterme en lo posible, entrar de cabeza, consciente de lo poco que se puede hacer en todo esto pero con ganas de manejar al menos un hilito y asumir la responsabilidad de la historia. [...] Ya va extendiendo sus límites y espera [El Brujo] invadirnos a todos después de haberme invadido a mí en mi reino, el imaginario. Porque ahora sé que el también está escribiendo una novela que se superpone a ésta y es capaz de anularla” (Valenzuela, 1998:123).

Como dice Annick Manick (2007) la autora/narradora (de nuevo se problematiza la relación realidad/ficción) se compromete ante la Historia, se ficcionaliza para “asumir la responsabilidad de la Historia”. Problematisa la escritura sobre su personaje porque significa aproximarse a él, crear lo que enuncia. El Brujo se apodera violentamente del cuerpo político de la nación ejerciendo el terror y la violencia. Lo que quiere hacer también con la escritura. Él también está escribiendo el libro. Y ella decide no ser un testigo callado y pasivo, sino activo y cambiar el rumbo de la historia / de la ficción. La autora/narradora decide dejar de escribir su biografía, resiste, matando a El Brujo al dejar de escribir sobre él, matando al mismo tiempo lo que hay «en cada uno de nosotros» como dice en una de las entrevistas. ‘En esta sencilla ceremonia hago abandono de la pluma con la que en otras sencillas ceremonias te anotaba. Ya ves. Somos parecidos: yo también creo tener mi gravitación en los otros. Callando ahora creo poder acallarte. Borrándome del mapa pretendo borrarte a vos. Sin mi biografía es como si no tuvieras vida. Chau, brujo, felice morte” (Valenzuela, 1998:211).

La “escritura del cuerpo” aquí no se refiere solamente al cuerpo femenino sobre el que se ejerce la violencia de todo tipo, y es también un símbolo de toda la nación argentina, sino que Valenzuela invierte los roles. Es también el cuerpo de El Brujo, que es un monstruo con tres testículos, uno de los cuales es su hermana con la quien quedó embarazado –“la alegorización del poder totalitario” (Mangin, 2007:1). Intentó apoderarse de la fuerza femenina de dar a luz. Su cuerpo deformado al final de la novela estalla. La narradora / autora tomó la decisión y abandonó la escritura del orden del lenguaje masculino, y al final negó al Brujo el derecho de crear, al fin y al cabo, es ella, la mujer, la que crea, la que da la vida, la que puede concebir. Cuando la narradora Rulito y la escritora Valenzuela dejan de escribir la biografía de El Brujo y hacen estallar su cuerpo, se sirven de esa fuerza de destrucción con el objetivo de anular al tirano cuando intenta apoderarse de la escritura y de la concepción. A través del lenguaje (“nuestra arma” dice en el prefacio a la novela uno de los personajes), del acto de escribir, de la alegoría y parodiando el discurso dominante toma parte activa dentro de la misma novela contra la situación de terror que se vivía en Argentina durante el gobierno en sombra de José Lope Rega. Como afirma Annick Mangin, en esta novela es importante el “papel del

cuerpo como sede y metáfora de la relación de poder de los dominantes sobre los dominados” (2007:2).

5. Performance o arte de acción

Los numerosos ejemplos de las performances⁸ o acciones artísticas se inscriben en esa lucha contra el olvido. Son intervenciones (acción, situación, *happening*, *body art*, *live art*...) que quiebran las fronteras del arte y los modos de representación, como afirma Bojana Kunst (2003:822). Patricia Bentacur dice que son provocativas, radicales y borran las fronteras entre el arte y la vida.⁹ Cecilia Vázquez describe el arte performativo de la siguiente manera: “La performance, como un tipo de expresión artística que surge de la articulación de varias prácticas vinculadas al arte (el teatro, la danza, la ejecución de todas ellas ligadas al cuerpo) combinándolas y, al mismo tiempo, trascendiendo sus límites, tiene como uno de sus rasgos más destacados el hecho de crear algo nuevo, inesperado y a menudo disruptivo. Ritual participativo...” (2013).

Como parte del arte conceptual, lo más importante dentro de una obra son las ideas por las que se creó. No se apela al goce inmediato de la contemplación. No es un objeto físico producido y vendido. En ese aspecto es una acción rebelde, subversiva y en contra del consumismo del arte. Las performances intervienen en los espacios públicos para darles el valor de espacios de comunicación ciudadana, en palabras de Cecilia Vázquez (2013), de esa manera volverlos espacios críticos, espacios políticos diferentes que el discurso hegemónico no puede silenciar ya que son inmediatos, fugaces.

La acción artística fue muy importante en los años sesenta y setenta del siglo pasado en parte debido al contexto socio-político con el que comunicaron. Berta Sichel explica la situación en América Latina al respecto: “Aunque se ha escrito mucho sobre el arte conceptual, el video y la performance creados por mujeres artistas europeas y norteamericanas, Latinoamérica es todavía un territorio relativamente desconocido, aun cuando durante los últimos años se han publicado ensayos en catálogos que intentan reconstruir dicha historia. Artistas latinoamericanas como Lotty Rosenfeld, Anna Bella Geiger (Brasil), Leticia Parente (Brasil) y Margarita Paska (Argentina), entre otras, han centrado su obra en temas políticos y

⁸ El performance hoy en día ya está institucionalizado, ya nos es una acción guerrillera de los márgenes de la sociedad. También la radicalización y la intervención artística se han comercializado (Kunst, 2003). Todas las citas de la autora eslovena Bojana Kunst son traducidas por la autora de este artículo.

⁹ Las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX también querían con las intervenciones en los espacios públicos y provocaciones acercar el arte a la vida.

personales, así como en su identidad como mujeres y como artistas procedentes de países que son periféricos respecto a los centros artísticos dominantes” (Sichel, 2013).

Utilizan el cuerpo como herramienta activa, el cuerpo en las performances es tanto el sujeto como el objeto. Como constata Bojana Kunst (2003) el cuerpo de la mujer siempre se ha representado como objeto, es decir, se desvela y reconoce solamente mediante la intervención del sujeto artístico masculino autónomo. Es por eso que las mujeres artistas tienen un papel importante en la historia de la performance del siglo XX. Y cita a Amelia Jones cuando dice que “los performances, al exponer su corporalidad femenina, es una de las maneras de representar a los sujetos débiles, invisibles por la historia del arte occidental que no tuvieron legitimidad en el marco de las posiciones artísticas, críticas y estéticas” (2003: 821-822).

Las performances de los 60 y 70 del siglo XX, precisamente al exponer el cuerpo femenino, desvelaban modelos de visibilidad autoritarios e institucionalizados. Aquí reside esa fuerza subversiva, como en la escritura de Luisa Valenzuela. Silvana Serafin advierte que la violencia masculina contra la mujer es la deconstrucción de la identidad-mujer en cuanto cuerpo impuro (sangre). Las artistas quieren “liberarse del estereotipo de mujer-objeto que, ya que al negar la subjetividad, le impide a la mujer participar en la vida social e incidir en sus transformaciones” (Serafin, 2010:184). Cuando la mujer deja su casa, entra en la sociedad, en el “cuerpo comunitario”, entendido como “lugar”, empieza a ser sujeto histórico (185).¹⁰

6. ¿Quién puede borrar las huellas? de Regina José Galindo

Regina José Galindo (1974) es una artista –poeta y performer– de renombre guatemalteco que participó en numerosos bienales del arte, sus obras forman parte de varios museos y obtuvo diversos premios.¹¹ En sus performances evoca su condición de ser latinoamericana y su condición de

¹⁰ Durante la dictadura militar argentina, la primera rebelión contra el régimen abierta y en un espacio público fueron las Madres de Plaza de Mayo que con sus cuerpos, andando demandaron que se quiebra el silencio sobre sus hijos.

¹¹ Por ejemplo, estuvo presente en los bienales de Valencia (cuatro veces), Moscú, La Habana, Sidney, Valencia, Ljubljana... Su obra se encuentra en la Fundación Daros (Suiza), el Museo de Arte Contemporáneo (Costa Rica), la Fundación Teseco (Italia), el Blanton Museum (Texas), el MMKA de Budapest (Hungría)... En 2005 ganó el León de Oro en la Bial de Venecia en la categoría de artista joven, lo que le abre puertas a nivel mundial. También obtuvo, por ejemplo, el Gran Premio de la XXIX Bial de Artes Gráficas de Ljubljana en 2011 o el Premio Príncipe Claus de Países Bajos en 2012.

ser mujer y lo relaciona con los problemas globales y locales (el capitalismo, la globalización, la biopolítica, la discriminación, la violencia...). Se interesa por cuestiones de las identidades sexuales, culturales y sociales. Denuncia la violencia contra las mujeres, la opresión política en Guatemala, el saqueo de Guatemala y de América Latina que existe ya desde la colonización, las discriminaciones raciales y otros abusos. Sus obras y acciones son manifestaciones, son protesta políticas. Sin embargo, no se trata de producciones panfletarias: “No creo que los artistas seamos un riesgo para el Estado. No me siento una activista ni trato de hacer una denuncia moral. Tampoco creo que todo arte debe ser político. Para mí el arte es el campo de mayor libertad que existe y a través de él me expreso. Sí me interesa generar un debate, y plantar la semilla de una reflexión en el público” (Espinoza A, 2015).

Regina José Galindo es una artista de *body art*. Para ella “el cuerpo es el vehículo más directo que [tiene] para poder hablar” (Martín Vodopivec, 2013). Somete a su cuerpo a situaciones reales y extremas para denunciar y rebelarse contra la injusticia desde el cuerpo y con el cuerpo que se vuelve metáfora de su postura política. Para ella es importante que el significado y la interpretación de sus obras los realicen los espectadores que se convierten de ese modo en cómplices. “Cuando un cuerpo se enfrenta a otro cuerpo hay esa transmisión de energía que es inevitable. Así, vas generando una experiencia en el público que es básicamente lo que a mí me interesa. El análisis va después de ver el performance. [...] Eso es lo que pasa con el performance es energía pura” (Galindo, 2015).

Su performance *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003) es una obra de denuncia política y lucha contra el olvido de los crímenes cometidos por el ex-militar, genocida y golpista Efraín Ríos Montt¹², y en rechazo a su candidatura presidencial en 2003. También apunta a la impunidad tan característica para los militares que cometieron crímenes durante las dictaduras militares en los años sesenta y setenta. Además, apunta a la amnesia colectiva de los guatemaltecos y se rebela contra la sensación “no puedo hacer nada”. Regina José Galindo camina desde la Corte de Constitucionalidad (el tribunal que permitió a Mott presentarse en las elecciones presidenciales) hasta el Palacio Nacional, llevando un balde lleno

¹² En 2003 la Corte Constitucional de Guatemala aprobó la candidatura de Ríos Montt a la presidencia del país (en aquel entonces fue Presidente del Congreso y después de la elecciones que no ganó, el diputado). En 2013 fue condenado a 80 años de cárcel por genocidio y crímenes contra la humanidad. La Corte de Constitucionalidad anuló la sentencia. A principios del año 2015 se inició un nuevo proceso, pero la defensa consiguió que se le declarase incapaz para el juicio. “La Comisión de Esclarecimiento Histórico (CEH, patrocinada por la ONU), pudo documentar que durante los 17 meses de su Gobierno, unas 10.000 personas, en su mayoría campesinos indígenas sospechosos de colaborar con la guerrilla, fueron asesinados por las fuerzas del Estado y 448 aldeas fueron, literalmente, borradas del mapa” (Elías, 2015).

de sangre humana. A cada paso pone sus pies en el balde para dejar huellas en el pavimento, en memoria de las víctimas del conflicto armado en Guatemala que duró más de treinta años. Son las huellas de miles de personas asesinadas.

En esa obra el cuerpo de Regina José Galindo es el victimario y la víctima (Martín Vodopivec, 2013). La sangre simboliza la violencia, los asesinatos, pero también simboliza la impureza y la fuerza femeninas como algo primordial, la resistencia y la subversión. La sangre como advertencia. Como Luisa Valenzuela, invierte los roles para que no se olviden los crímenes. “El sujeto objetivado en el cuerpo de la artista, es un cuerpo colectivo, el cuerpo como el objeto del poder, como cuerpo social en definitiva representa “la materialidad del poder sobre los cuerpos mismos de los individuos”(Michel Foucault citado en Martín Vodopivec, 2013).

7. Conclusión

Ambas artistas deconstruyen el discurso autoritario-dictatorial, luchan contra el olvido, elaboran nuevos modelos de representación para poder expresar los problemas actuales. Llenan unos vacíos que la historiografía oficial no pudo o no quiso llenarlos. Y reatribuyen al lenguaje el significado subversivo tanto hacia la política como al quehacer artístico. “La lucha por el recuerdo asume el valor de una lucha de carácter político en la que no sólo se protesta contra los crímenes del pasado sino que también se exige la recuperación del discurso histórico monopolizado por el aparato estatal” (Muño Barreiro, 2012:161).

Apuestan por un arte comprometido y representan el horror y una violencia incomprensibles haciendo el arte desde el cuerpo y con el cuerpo. Creen que el arte da significado a la sociedad y participa en los procesos de su comprensión, pero no da respuestas, formula preguntas y crean angustia. El lector, el espectador es el que crea el significado e interpreta. Su arte puede afirmar los sistemas consolidados, puede cuestionarlos y puede cambiarlos. Y nos invita a mirar y responsabilizarnos de lo que vemos.

BIBLIOGRAFÍA

ALETTA DE SYLVAS, Graciela (2012), “Género, violencia y dictadura en la narrativa de escritoras argentinas de los 70”, *América* [en línea], 7, asequeble en: <https://amerika.revues.org/3567>, fecha de consulta: 21 de septiembre de 2015.

BENTANCUR, Patricia (2015), “Clemente Padín. La práctica como crítica”. Participación. Encuentro Latinoamericano de Performance, MACA-Museo de Arte Contemporáneo Argentino, Junín, Buenos Aires,

Argentina, asequible en:

<http://www.encuentrolatinoamericanodeperformanceparticipacion.com/#!la-prctica-como-crtica-/c1flt>, fecha de consulta: 5 de noviembre de 2015.

DÍAZ SOURCE, Gwendolyn (1994), "Postmodernismo y teoría del caos en "Cola de lagartija" de Luisa Valenzuela", *Letras Femeninas*, número extraordinario conmemorativo 1974-1994, 97-105, Asociación Internacional de Literatura y Cultura Femenina Hispánica, asequible en: <http://www.jstor.org/stable/23022480>, fecha de consulta: 25 de agosto de 2014.

DUBATTI, Jorge. (2008), "Por qué hablamos de Postdictadura 1983-2008", *La revista del CCC* [en línea], 4, asequible en: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/85>, fecha de consulta: 21 de septiembre de 2015.

ELÍAS, J. (2015), "Un informe médico exime a Ríos Montt de ir a un segundo juicio", *El País* [en línea], asequible en: http://internacional.elpais.com/internacional/2015/07/08/actualidad/1436374484_749667.html, fecha de consulta: 1 de diciembre de 2015.

ESPINOSA A., Denisse (2005) "Regina José Galindo, la artista que trae un desierto de aserrín a Santiago", entrevista, hecha el 7. 7. 2015, *La Tercera* [en línea], asequible en: <http://www.latercera.com/noticia/cultura/2015/07/1453-637734-9-regina-jose-galindo-la-artista-que-trae-un-desierto-de-aserrin-a-santiago.shtml>, fecha de consulta: 1 de diciembre de 2015.

GAC-ARTIGAS, Priscilla (2010), *Hoja de ruta. Cultura y civilización de Latinoamérica*, Academic Press ENE, New Jersey, USA.

GALINDO, R. J. (2015), Entrevista en *Semáforo de Radio U.* de Chile, 8 de julio de 2015, asequible en: <http://radio.uchile.cl/2015/07/08/regina-jose-galindo-el-performance-es-energia-pura>, fecha de consulta: 5 de noviembre de 2015.

KUNST, Bojana (2003), "Telo v sodobni umetnosti: performans in nevarne povezave", *Teorija in praksa*, año 40, 5, 821-838, asequible en: <http://dk.fdv.uni-lj.si/db/pdfs/tip20035kunst.PDF>, fecha de consulta: 21 de septiembre de 2015.

MANGIN, Annick (2007), "Literatura y dictadura: *Cola de lagartija* de Luisa Valenzuela". Discours et contrainte, Université Paris-Sorbonne, Les Ateliers du Séminaire Amérique Latine, n°2, sous la direction de Milagros Ezquerro et Julien Roger, Lien, asequible en: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/85>, fecha de consulta: 25 de agosto de 2014.

MARTÍN VODOPIVEC, Yasmín (2013), "Ura anatomije", en Cullen, Deborah (ed.), *Prekinitev / 30. grafični bienale* [catálogo], Ljubljana, Mednarodni grafični likovni center. (La autora me cedió el texto en español ineditado. Las citas y referencias se refieren a este texto.)

MUÑO BARREIRO, David Antonio (2012), “Postmodernidad y (post)dictadura. Consideraciones teóricas sobre la literatura argentina postdictatorial”, *Imposibilia*, 3, 150-163, asequible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3905365>, fecha de consulta: 8 de junio de 2015.

SÁNCHEZ-PALENCIA CARAZO, Carolina (2002), “Cuerpos, lenguajes, miradas: tres narradoras británicas contemporáneas”, *Philologia hispalensis*, 16/2 (Ejemplar dedicado a: Escritoras atlánticas y escritoras mediterráneas / Carmen Ramírez Gómez (ed. lit.)), 101-117, asequible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1030177>, fecha de consulta 5 de diciembre de 2015.

SERAFIN, Silvana (2010), “Mujer y política: una difícil relación. Algunos ejemplos en las escritoras argentinas de la segunda mitad del siglo XX”, en Serafin, Suzana; Perassi, Emilia; Regazzoni, Susana; Campuzano, Luisa (coordinadoras): *Más allá del umbral. Autoras hispanoamericanas y el oficio de la escritura*, Sevilla, Editorial Renacimiento (Colección Iluminaciones), 177-200.

SICHEL, Berta (2013), “Lotty Rosenfeld. Por una poética de la rebeldía”, *Artichock* [en línea], Revista de Arte Contemporáneo. Texto sobre la exposición Lotty Rosenfeld. Por una poética de la rebeldía (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 8 de marzo – 21 de julio de 2013), asequible en: <http://www.artishock.cl/2013/03/20/loty-rosenfeld-por-una-poetica-de-la-rebeldia/>, fecha de consulta: 21 de septiembre de 2015.

SORIANO DE GARCIA PELAYO, Graciela (1996), *El personalismo político hispanoamericano del siglo XIX. Criterios y proposiciones metodológicas para su estudio*, Caracas, Monte Ávila.

SUÁREZ BRIONES, B.; MARTÍN LUCAS, M. B. y FARIÑA BUSTO, M. J. (eds.) (2000), *Escribir en femenino. Poéticas y políticas*, Barcelona, Icaria.

VALENZUELA, Luisa (1998), *Cola de lagartija*, Editorial Planeta Mexicana.

VALENZUELA, Luisa (2003), *Escribir con el cuerpo*, asequible en: <http://peligrosaspalabras.blogspot.si/2006/12/escribir-con-el-cuerpo.html>, fecha de consulta: 8 de junio de 2015.

VÁZQUEZ, Cecilia (2013), “Performances artísticas callejeras en Argentina y Perú. Dinámicas del arte y la intervención política en contextos recientes de crisis económica y sociopolítica”, *ASRI*, 5, asequible en: <file:///C:/Users/URA~1/AppData/Local/Temp/Dialnet-PerformancesArtisticasCallejerasEnArgentinaYPeru-4408788.pdf>, fecha de consulta: 21 de septiembre de 2015.