

Regina José Galindo. Guatemala, violencias desbordadas

Teresa Straface¹

¹Università di Napoli “L’Orientale”, Italia

E-mail: teresastraface@hotmail.it

Ricevuto: 17/04/2022. Accettato: 29/06/2022.

Come citare: Straface, Teresa. 2022. «Regina José Galindo. Guatemala, violencias desbordadas». *América Crítica* 6 (2): 103-111. <https://doi.org/10.13125/americanacritica/5206>

Abstract—Il lavoro si propone di analizzare alcune delle opere performative comprese nella proposta bodista dell’artista guatemalteca Regina José Galindo. A partire dell’espressione “violencias desbordadas”, usata da Casaús Arzú, che riprende il concetto espresso precedentemente da Julián López García, Santiago Bastos y Manuela Camus, si tenterà di incasellare le azioni performative nelle forme particolareggiate di violenza rispettivamente di genere, simbolica e sistemica, al fine di comprendere come la logica della violenza permea il contesto guatemalteco e produce soggettività subalterne. — *Regina José Galindo, violencias desbordadas, performance art, bodyart, Guatemala.*

Abstract—The work aims to analyze some of the performative works included in the bodista proposal of the Guatemalan artist Regina José Galindo. Starting from the expression “violencias desbordadas”, used by Casaús Arzú, an attempt will be made to embed performative actions in the detailed forms of respectively gender, symbolic and systemic violence, to understand how the logic of violence permeates the Guatemalan context and produces subordinate subjectivity. — *Regina José Galindo, violencias desbordadas, performance art, bodyart, Guatemala.*

L’analisi delle opere di Galindo, che abbracciano nella quasi totalità un’attitudine bodista¹, proposte come oggetto di questo lavoro, nasce dalla documentata realtà violenta dell’America Centrale, con particolare interesse per il contesto guatemalteco di nascita e di ricerca dell’artista stessa. Attraverso l’analisi del percorso di ricerca ed elaborazione artistica di Regina Galindo, che fa del suo corpo l’elemento rivelatore di verità tacite, si dispiegheranno i tratti più cruenti della storia guatemalteca con particolare riferimento agli anni della guerra civile e a quelli successivi la firma degli accordi di pace del 1996. Il corpo dell’artista agirà, così, in seno alle sue radici come punto di partenza per esplorare e denunciare le implicazioni etiche della violenza sociale,

le ingiustizie e le discriminazioni razziali e di genere. L’indagine proporrà dunque la lettura delle opere dell’artista secondo le categorie di violenza di genere con particolare riferimento al lavoro di Maria Rosaria Stabili, violenza sistemica e violenza simbolica, in questo caso seguendo l’apparato teorico fornitoci dagli scritti di Pierre Bourdieu. Nello specifico l’opera *Il dominio maschile* (Bourdieu 2009) sarà utile a dimostrare come la violenza sia un assunto profondamente radicato anche nelle vittime, capace di manifestarsi senza azioni fisicamente violente e ad esplicitarsi nella sua componente tacita, definita dall’autore ‘simbolica’. Queste forme particolareggiate di violenza, evidenziate anche nella tripartizione del lavoro, costituiscono il *corpus* di quest’analisi e possono essere associate alla formula *violencias desbordadas*, espressione utilizzata come base interpretativa del contesto guatemalteco, al fine di sottolineare

1 Il termine è utilizzato da Teresa Macrì (2020) ed è utile a produrre l’idea di un’arte in cui il corpo umano diviene ‘ il soggetto e l’oggetto dell’opera’.

come la violenza sia pratica generalizzata e sistematica.

Regina José Galindo nasce a Città del Guatemala nel 1974. La genesi della sua arte prende le mosse dalla poesia, musa ispiratrice delle prime opere performative. Essa gioca un ruolo fondamentale nel *corpus* dell'artista guatemalteca che, di fatto, alla domanda: «¿Qué papel juega la poesía en su trabajo performativo?» dirà:

Es básica, es central, es la raíz de todo mi trabajo. Permea no sólo mi pensamiento, sino mi trabajo. Soluciona todas mis ideas. Primero llega una idea, luego la concreto a través de las palabras y cuando llego a concretar un texto con síntesis veo que tiene potencial como imagen. Es la columna vertebral de todo².

Il passaggio da una forma all'altra o la convivenza delle due forme d'espressione per Regina José Galindo non rappresenta uno stacco marcato in quanto in entrambe le forme vige la centralità del corpo, della carnalità. Parlando della poesia Regina Galindo inoltre afferma: «Se piensa con el hígado, se siente con las vísceras se escribe con la mano, se expresa con el alma así que todo el cuerpo está involucrado»³. La prima performance *Lo voy a gritar al viento* risale al 1999 e rappresenta uno dei lavori tratti da un testo poetico precedentemente scritto⁴ poi visualizzato in immagine, procedimento utilizzato anche per altre performance dello stesso anno: *El cielo llora tanto que debería ser mujer* e *El dolor en un pañuelo*. Già nelle prime azioni performative, l'arte impegnata di Galindo accoglie il flusso di un'estetica sacrificale ben precisa –seguendo Viola (Sileo e Viola 2014: 24)⁵– che tenta di fagocitare la violenza per scoprirne le radici e restituirla nella sua forma più elementare di 'nuda veritas'. L'artista mette alla prova, in primo luogo, se stessa: nell'agonia dell'azione artistica non è mai eroina o protagonista, è corpo, carne, cadavere, altre volte è voce, verso, vessazione; un atto performativo in cui è manife-

sta la sofferenza della condizione umana, narrata, nella maggior parte dei casi, nel suo epilogo più drammatico: la morte. Il contesto guatemalteco, esplorato e vissuto, dà la possibilità a Galindo di usare il suo corpo per indagare, in pubblica piazza, l'identità del suo popolo. Come argomenta Villena Fiengo:

Un rasgo importante (...) es la metamorfosis de la noción corporal, que implica el uso del cuerpo como herramienta artística que irrumpe en el espacio público como una metáfora del cuerpo social. Galindo pondrá a trabajar su cuerpo a contrape-lo, de manera “políticamente incorrecta”, contra las reglas del decoro y la decencia tan firmemente arraigadas en la clase media guatemalteca, con el fin de cuestionar radicalmente los procesos de represión, disciplinamiento y abyección ejercidos durante la guerra sobre el cuerpo social (Villena Fiengo 2015: 180).

Questo corpo sociale, inteso come atto linguistico e semiotico, ha il potere di denunciare, presenziandole, tutte quelle pratiche – crimini politici, oppressione, violenza sulle donne, quelle *violencias desbordadas* rintracciabili nel cronotopo a cui si è fatto riferimento. Regina Galindo partendo dalla strumentalizzazione dei corpi e dalla loro vulnerabilità fa del linguaggio non verbale una matrice immediata capace di disinnescare le trame intricate del vissuto storico di un paese come il Guatemala. Gli atti corporei così pensati mirano a stravolgere lo *status quo* arrivando nella loro visceralità a smuovere le coscienze; un atto estetico che coinvolge e convince anche quando a parlare è il silenzio della resilienza. Un esempio è la performance *La Verdad* del 2013; Regina Galindo legge le testimonianze delle donne sopravvissute al conflitto armato in Guatemala (1960–1996), la sua azione verrà interrotta da un infermiere che attraverso un'iniezione anestetizzerà la bocca dell'artista. È nel qui e ora della performance che la resilienza dinamica si compie: l'artista si fa portavoce della parola del suo popolo resistendo all'anestetico silenzio dal potere imposto.

De esa manera, viaja desde el presente hasta el pasado, desde la voz hasta el silencio, desde el bienestar hasta el dolor, atravesando el proceso inverso de los sobrevivientes: del dolor, del silencio, del murmullo hacia la voz que habla con claridad, que dice sin miedo. Olvido, silencio, memoria, recuerdo, palabra (Escudos 2013).

Altra dinamica si inscena nell'opera *Perra* (2005); il filo conduttore anche in questo caso ha un puntuale riferimento storico. “Mi incido con un coltello la parola perra (cagna) sulla gamba sinistra. Un modo per denunciare i crimini contro le donne commessi in Guatemala, dove

2 Yolanda Sierra Peralta, conversación con Regina José Galindo, <https://www.m-arteyculturavisual.com/2013/05/24/conversacion-con-regina-jose-galindo/>, consultato il 14/10/2021.

3 Da un'intervista di Tamara Toledo a Regina José Galindo <https://www.youtube.com/watch?v=9QVOWF86Y0o&t=1872s/>, consultato il 14/10/2021.

4 Il testo a cui si fa riferimento è *Personal e intransmisible* pubblicato in Guatemala nel 2000.

5 «La pratica performativa di Regina José Galindo tende alla riproposizione di un rituale crudelmente riattualizzato, attiva un processo di riavvicinamento di senso inverso, dal simbolico al reale, nel quale, sempre, l'artista assume il difficile ruolo della vittima sacrificale per denunciare l'intollerabile eccesso di violenza sociale, politica e culturale alla base dei problemi che affliggono il suo paese di origine, il Guatemala, e per estensione la società contemporanea nel suo complesso».

sono stati rinvenuti corpi torturati e sui quali erano state incise delle frasi con coltelli o rasoi” (Sileo e Viola 2014). Vestita di nero, seduta su di una sedia, Galindo è l’emblema dell’autodeterminazione, il corpo di donna oggetto di violenza si erge a corpo di donna che nell’atto autolesionistico rinasce individuo libero, sovvertendo le logiche della violenza patriarcale. Il caso di *Perra* ha un riferimento storico, come specificato, che risale al 2005 anno in cui è stata concepita la performance; ma la violenza sessuale è una pratica generalizzata e sistematica in Guatemala, il femminicidio reiterato diventa così atto esperienziale che denaturalizza l’azione violenta lasciando un marchio, una ferita su corpi percepiti come di plastica: “Derealizzare l’“altro” significa non considerarlo né vivo né morto, ma interminabilmente spettrale” (Butler 2004: 54). Denuncia sociale e riabilitazione dell’identità sessuale sono tematiche ampiamente affrontate dall’artista americana Catherine Opie: interessante prendere ad esempio la sua opera *Pervert*, un autoritratto fotografico dove Opie ha inciso la parola “pervert” sul suo petto, facente parte di un trittico autobiografico in cui appare come icona *queer* e attraverso cui si fa portavoce dei cambiamenti sociali e culturali della nostra epoca. In entrambe le performance si cerca la dimensione collettiva attraverso un’immagine del reale, ma mentre nel caso di Opie, il rimando è fotografico e quindi per sua natura ritratto immobile “in assenza”, nella performance di Galindo avviene un coinvolgimento dello spettatore che “in presenza” vive il processo di lacerazione. L’obbiettivo non è mai vittimizzare i soggetti esposti, ma crudelmente esporli per raggiungere quell’esperienza emancipatoria, in chi vede, che nasce dalla capacità di oggettivare i corpi e renderli così identità collettive: “El sujeto objetivado en el cuerpo de la artista es un cuerpo colectivo, como cuerpo social se representa como objeto de la materialidad del poder sobre los cuerpos mismos de los individuos” (Vodopivec 2017: 375).

REGINA GALINDO: VIOLENZA DI GENERE

[...]siempre intentó escapar de la violencia aun a riesgo de ser considerado un cobarde, pero de la violencia, de la verdadera violencia, no se puede escapar, al menos no nosotros, los nacidos en Latinoamérica (Bolaño 2017: 16).

La sanguinosa storia del Guatemala durante il periodo della guerra civile, caratterizzato da morte, torture e sparizioni (desapariciones) – oltre 200.000 vittime tra morti e desaparecidos, un milione e mezzo di profughi di cui 150.000 rifugiati nel vicino Messico, 626 episodi di massacri, circa 42.000 casi di violazione dei diritti umani

(Gallini 1999: 48) – è l’esempio lampante di un continuum di violenza. L’origine di questa costante nella sua forma politica e strutturale procede da un vissuto storico, comune a tutti i paesi latinoamericani:

Desde la formación de los Estados-nación, las culturas políticas han atravesado escenarios de violencia y conflictos mediados en las disputas por la tierra entre el campesinado y las oligarquías herederas de las posiciones dominantes, los sísmicos golpes de Estado en el contexto global de la Guerra Fría, los conflictos armados de naturaleza insurgente o contrainsurgente, o las reivindicaciones por la participación efectiva y la ampliación de la noción de ciudadanía, a los pueblos indígenas en un primer momento y a la mujer más recientemente. En Guatemala, este recorrido histórico a través de la violencia y su impacto dejó un legado de cadáveres, desaparecidos y cicatrices aún sin curar (Mariano Juárez 2015: 23).

Se inizialmente le forme di controllo coercitive venivano usate dalla classe dominante per mantenere intatto lo status quo e quindi dar luogo ad un tipo di violenza classificata come “tradizionale” (si pensi alla strategia dell’esercito di coinvolgere la società civile nel conflitto armato), dopo il 1996, anno della firma degli accordi di pace in Guatemala, si apre inaspettatamente una nuova fase in cui la repressione continua a manifestarsi nelle sue svariate componenti. Questa nuova dimensione della violenza evidenzia lo spostamento da un soggetto vittima dei conflitti armati a un soggetto non politicamente implicato, ma categorizzato da Mbembe come semplicemente “passante”:

Sono loro i protagonisti delle contemporanee scene di massacri, vittime di un odio che non cerca più un legame simbolico fra la vittima e una sua anche lontana responsabilità politica o morale, ma si accanisce semplicemente contro il tempo della vita. L’indeterminatezza semantica dell’atto di uccidere è lo spettro del presente (Mbembe 2016: 69).

L’attuale logica della violenza, allora, va ben oltre il ricordo delle ferite passate, della memoria collettiva e della storia; radicalizzandosi come praticata reiterata occupa ogni luogo e compromette ogni corpo. In particolare, le dinamiche violente statisticamente evidenti durante il dopoguerra, hanno rilevato che nonostante gli uomini siano stati vittima negli anni immediatamente successivi al conflitto, sono soprattutto le donne ad essere state il soggetto più duramente colpito: stupri, mutilazioni, torture e omicidi. Questa dinamica, come sottolinea Godoy-Paiz, assume la violenza come atto fondato sul genere: “Il 99% delle violazioni di carattere sessuale vede coinvolte

le donne, a conferma, se ce ne fosse la necessità, che questo tipo di crimine si ripercuote in modo specifico sul genere femminile. Sulla totalità di vittime femminili, il 14% subisce una violazione di carattere sessuale” (Stabili 2009). Così, performare la violenza e farlo attraverso azioni crudelmente fedeli come nel caso dell’opera *Perra*, procedimento che rientra a pieno titolo nel vademecum dell’istanza bodista, porta Galindo a recuperare stralci testimoniali, nella maggior parte dei casi, al fine di “manipolarne” artisticamente i contenuti e inscenare la loro natura violenta senza edulcorarne il senso. La prima performance che sarà analizzata rientra nel gruppo di lavori che sperimentano la violenza come esplicita narrazione storica materializzandone così i prodotti, come nel caso di *El dolor en un pañuelo* (1999); in seguito si vedrà come molte altre opere sperimenteranno, come per l’opera (279) *Golpes* (2005), la violenza nella sua componente implicita, non per questo meno impattante sul pubblico. Nell’opera *El dolor en un pañuelo*, che apre il percorso di Galindo, l’artista espone il suo nudo corpo come superficie di proiezione, sul quale saranno visibili titoli di articoli di giornali nazionali. Come si legge dal sito dell’artista: “Amarrada a una cama vertical, se proyectan sobre mi cuerpo noticias de violaciones y abusos cometidos en contra de la mujer en Guatemala”⁶. Il suo corpo–schermo rende visibile la spettacolarizzazione della morte consolidata da titoli di giornale sensazionalistici che mirano a catturare l’attenzione attraverso una narrazione costruita su di una retorica totalmente decentrata. Il primo stralcio di giornale recita: “Treinta violaciones en solo dos meses”, quantificare gli stupri sebbene possa essere un esemplare atto di denuncia, in realtà rientra a pieno titolo in quella retorica del numero che ha il solo scopo di deflettere la realtà con la promessa di rappresentarla: sono solo trenta i casi di violenza. Allo stesso modo leggere “Asesinan a mujer/ Dejan cuerpo en Planes de Minerva”⁷ significa privare la vittima della sua componente umana, svelandola solo nella sua componente materiale. Allora ciò che resta sarà un mero corpo, senza nome e senza storia. Pare dunque evidente che il tipo di violenza esercitata possa essere etichettata come violenza di genere procedendo dalla convinzione che “a las mujeres las matan por ser mujeres” (García 2015: 87). I crimini commessi quindi sarebbero il risultato dell’odio verso un sesso biologico storicamente subalterno, perpetrati con lo scopo di sottomettere la vittima e degradare la sua identità. Ma il sostrato della violenza di genere va ben oltre l’etichetta riduttiva che vede nel sentimento di

odio la matrice prima della disumanizzazione e distruzione delle donne. In una realtà dominata dal patriarcato e in cui gli uomini violenti, come Galindo stessa sottolinea, rappresentano i figli sani della società patriarcale, l’eliminazione delle donne costituisce un meccanismo teso a confermare la dominazione maschile e la gerarchizzazione, imponendo quindi una relazione impari di potere: “la misoginia no es un sentimiento personal [...] sino un elemento integrante de la dominación masculina [...] que ésta se manifiesta a través de un orden de género, sin importar si los hombres individualmente amen u odien a la mujer en singular” (Cazés e Huerta Rojas 2005: 80). Così l’intento di Regina Galindo è quello di permettere al pubblico la ricostruzione di una realtà presentata come parziale rappresentazione di un fenomeno – il femminicidio, evitando la naturalizzazione della violenza e la cosificazione dei corpi. Presentata alla cinquantunesima Biennale d’arte internazionale di Venezia, (279) *Golpes* può essere classificata come performance sonora. Dal sito dell’artista si legge: “Encerrada en un cubículo, sin que nadie pueda verme me doy un golpe por cada mujer asesinada en Guatemala del 1 de enero al 9 de junio de 2005. Amplifico el sonido, para que sea escuchado desde afuera del cubículo”⁸. In questo caso è presente un processo inverso, Galindo sceglie di desoggettivare le vittime, privarle di un corpo e presentare al pubblico semplicemente il suono che ricorda le grida, come in un massacro senza fine, di tutte le donne assassinate in Guatemala. Attraverso la manipolazione dello scenario, lo spettatore si scontrerà con l’oscurità e potrà entrare in empatia ascoltando le urla dell’artista che colpisce la sua pelle, in un luogo privato, simbolo di una camera sepolcrale, per ogni donna uccisa. Galindo annulla la sua corporeità simbolica o potenzialmente metonimica, al fine di decentrare l’attenzione dai prodotti della violenza, i corpi ormai spettacolarizzati – un’ossessione tanatofila – e tenta di riscrivere la storia del Guatemala, a partire, in questo caso, dalla ‘voce dell’altra’. Ma la violenza di genere non è pratica tristemente nota solo in Guatemala, come stesso Galindo sottolinea, viviamo in una *sociedad enferma*, ciò che accade in Guatemala è il riflesso di ciò che potrebbe accadere fuori. Un esempio è l’opera *Sirena de guerra* (2018), installata in Uruguay: ogni quattordici minuti suona un allarme di guerra, ogni 14 minuti è la cadenza con la quale si denuncia una violenza di genere in Uruguay. Allora: “todo está concatenado en el mundo y el error de la humanidad ha sido sentirse diferente al otro. Todos somos uno mismo, lo que sucede a una mujer en Alemania [o en cualquier otro lugar del mundo] me

6 <https://www.reginajosegalindo.com/>, consultato il 14/10/2021.

7 <https://www.reginajosegalindo.com/>, consultato il 14/10/2021.

8 <https://www.reginajosegalindo.com/>, consultato il 14/10/2021.

sigue sucediendo a mi, somos un solo individuo, somos un solo cuerpo”⁹. A tal proposito, l'intento di Galindo di rappresentare un corpo sociale, di donna universale, è evidente anche nei suoi lavori poetici, in particolare *Soy un lugar común* (Sileo e Viola 2014: 214):

Soy un lugar común como el eco de las voces
el rostro de la luna.
Tengo dos tetas
– diminutas –
la nariz oblonga
la estatura del pueblo.
Miope
de lengua vulgar,
nalgas caídas,
piel naranja.
Me sitúo frente al espejo
y me masturbo.
Soy mujer
la más común
entre las comunes.

L'ultima analisi che si iscrive in questa prima linea investigativa pensata per ricercare le tracce della violenza di genere ricade sull'opera *Presencia* realizzata nel 2017. Regina Galindo durante tredici giorni indossa gli abiti di tredici donne assassinate in Guatemala con lo scopo di invocare la loro “presencia”: “Patricia, Saira, María de Jesús, Cindy, Sandra, Carmen, Ruth, Mindi, Florence, Kenia, Velvet, Flor de María, Karen. Todas ellas fueron silenciadas, arrebatadas de las formas más violentas de esta tierra. Todas ellas fueron asesinadas en Guatemala”¹⁰. Seguendo Jossa: “Se queste morti non sono degne di essere ricordate, un discorso contro questa normatività dell'esclusione consiste esattamente nel ricordarle, presentificarle. Se le vittime della guerra sono fuori dalla realtà, come fantasmi incorporei, Regina restituisce loro prima di tutto il corpo” (Jossa 2016: 265). I corpi recuperati nella performance dalla loro assenza e rivivificati simbolicamente negli abiti che l'artista indossa, sono specificatamente corpi di donne immotivatamente uccise da un potere incontrollato che, come tale, fa dello Stato il primo responsabile della violenza di genere. Sul sito dell'artista è possibile leggere le storie di ogni donna e si specifica come il progetto rappresenta la volontà dei familiari delle vittime di non demordere nel ricercare la giustizia. Di seguito riporto una di queste storie:

Paty era una mujer imparable. [...] Paty murió inesperadamente por el disparo de un guardia de seguridad privado, en el interior de una farmacia. [...]

9 Intervista di Roberta Masella Roberta a Regina José Galindo, www.youtube.com/watch?v=UXUmcOVsHFk, consultato il 12/09/2021.

10 <https://www.reginajosegalindo.com/>.

El hombre que le disparó tiene una enfermedad mental y antecedentes penales por asesinato. Aún así estaba trabajando como policía de seguridad y tenía un arma bajo su control¹¹.

CORPI CHE NON CONTANO: VIOLENZA SIMBOLICA

Il grande baluardo su cui il regime di dominazione patriarcale si è costruito, come già evidente nella trattazione precedente, è la violenza che, nella sua forma fisica fa del corpo vessato la prova materiale del suo agire. Allora se i corpi contano solo come simulacro di esistenze invisibili, Galindo regala anzitutto il suo corpo come materia organica, pura anatomia, e su di esso, tutte le cicatrici, le tracce di un passato impunito, vengono risignificate per essere “un ostacolo all'oblio” (Galimberti 1983: 185). Ed è nell'empatia ricercata dall'artista che si tenta di dare un nome al lutto e creare un contatto, nel trauma che l'azione inscena, con chi osserva. *Himenoplastia* (2004), performance video con la quale Galindo vinse il Leone d'oro alla Biennale di Venezia nel 2005, è il primo lavoro che si presta ad esibire l'altra faccia, “dolce e invisibile” (Bourdieu 2009: 46), di quella violenza che Pierre Bourdieu chiama violenza simbolica. Una forma silente di dominio che riproduce una relazione di potere impari tra donna e uomo, tacitamente accettata come naturale poiché pratica profondamente incorporata tanto nel dominante come nel dominato. Così parafrasando l'autore, si comprende come il potere del dominante si converte in quella forza simbolica che esercita il suo dominio sui corpi anche in “assenza di ogni costrizione fisica” (: 48). Il caso della performance *Himenoplastia*, pratica di ricostruzione chirurgica dell'imene, rappresenta l'esempio estremo della messa in esercizio della violenza simbolica. L'assunto di base, cioè la restituzione della verginità, ha una serie di implicazioni e riferimenti: la negazione del passato sessuale della donna, la cosificazione del suo corpo che si converte nell'oggetto del desiderio maschile e il riferimento mirato alla tratta di esseri umani, nella maggior parte dei casi bambine già violate, a cui veniva restituita la verginità per essere più facilmente affittate dalle famiglie ai reclusi delle carceri. Se perdere la verginità significa rendere un corpo incompleto, allora ridarla in questo paradigma metaforico, equivale a riconsegnare alla donna un prerequisito fondamentale per essere accettata. La verginità diventa quindi un'imposizione istituzionale specialmente se si fa riferimento alla sessualità, come Foucault (2013) sottolinea, come

11 <https://www.reginajosegalindo.com/>.

attenente anche alla sfera pubblica e quindi si trasforma in veicolo di ansie sociali e timori. Tutto ciò fa sì che le stesse vittime accettino come norma l'incompletezza di un corpo non più vergine, in quanto: "per pensare il suo rapporto con il dominante, dispone soltanto di strumenti di conoscenza che ha in comune con lui, e che, essendo semplicemente la forma incorporata del rapporto di dominio, fanno apparire questo rapporto come naturale" (Bourdieu 2009: 45). In questo caso, dunque, la ricostruzione dell'imene è una procedura che le stesse donne impongono al proprio corpo, per evitare la vergogna di essere considerate impure. Così, ciò che si evidenzia è la necessità di allontanare il soggetto donna da qualsiasi forma di indipendenza; governare la sessualità annullando il piacere sessuale femminile significa considerare il corpo della donna come componente aggiuntiva che non conta, se non quando incasellato nella categoria rappresentante la norma ovvero la riproduzione. Se nella performance appena discussa il ruolo assegnato alla donna è quello di vergine, nell'opera dello stesso anno *Boda Galindo-Herrera* si farà riferimento a un altro stereotipo, quello della sposa. Galindo vestita di bianco si farà fotografare da un fotografo cieco. Il ritratto matrimoniale classico, che presuppone la presenza di una controparte, però non sarà mai visibile, non solo agli occhi del fotografo, ma soprattutto per lo spettatore; l'unica fotografia che vedrà sarà quella dell'artista che si impone sulla scena. L'attesa dello sposo sarà vana, poiché il soggetto a cui fa riferimento Galindo è quello di marito vittima della politica della *desaparición*. Così, la donna incasellata nella categoria di moglie, secondo le logiche patriarcali di dominazione, dovrebbe continuare ad esserlo nonostante l'assenza. Galindo esibisce e sovverte tale stereotipo al fine di liberare la donna da una delle tante categorie o, parafrasando Lagarde, "cornici epistemologiche" a cui è relegata.

VIOLENZA SISTEMICA

Il germe originario che ha mosso lo spirito critico di Galindo, come precedentemente accennato, risulta essere quel gesto coloniale che perlustra i luoghi della memoria e si manifesta nel presente attraverso le stesse logiche di potere, controllando l'agenda politica 'attuale'. Di fatto, i trentasei anni della guerra civile guatemalteca spiccano per l'eccessivo uso della violenza, arma sistemica usata per lo sterminio di un popolo¹². Il genocidio della popolazione maya ad opera della politica del terrore instaurata

12 «Secondo la commissione per la verità storica, la maggior parte delle vittime era indigena: si era commesso un etnocidio contro la popolazione Maya» (Giraud 2012: 72).

con il governo di Efraín Ríos Montt rappresenta l'apogeo di una strategia di repressione iniziata nell'ultimo ventennio del XX secolo, le cui cause sono molteplici:

De 1978 a 1984 se produjo una crisis orgánica, un vacío de poder y una pugna interoligárquica por la hegemonía, acompañada por la incorporación masiva de los pueblos mayas a distintas formas de lucha política y de reivindicación social; a todo esto se sumó una fuerte crisis económica por agotamiento del modelo agroexportador. (Casaús Arzú 2015: 118).

Ríos Montt salì al governo nel 1982 attraverso un colpo di stato volto a rovesciare il generale Fernando Lucas García. Inizialmente istituì una giunta militare composta da tre membri, per poi assumere pieno controllo come Jefe de Estado de facto. Sin dagli albori la politica del generale Montt era in linea con il piano statunitense della cosiddetta *Doctrina de Seguridad Nacional* che promuoveva lo sterminio degli elementi sovversivi avvalorando così il pericolo dell'*'enemigo interno'*. La dottrina acquisì sempre più forza e si convertì in una ragion d'essere per l'esercito e per lo stesso Stato. È esattamente da queste strategie che ha avuto origine il Genocidio. La popolazione indigena maya era considerata il nemico assoluto (CEH 1999), così lo Stato ha prontamente ideato operazioni militari in cui esecutori (e mandanti) hanno usato il razzismo come prima e unica giustificazione dello sterminio. A modo di esempio, se si considera la brutalità delle azioni militari nell'appellare le vittime come *raza de cochés* o *indias de mierda* (Casaús Arzú 2009) o tutte le pratiche di cosificazione a cui le donne indigene erano sottoposte – come il lasciare dei marchi sui cadaveri (si veda la performance Perra) o l'estrazione del feto nelle donne gravide. Durante questo periodo le forme di violenza utilizzate indiscriminatamente per silenziare la popolazione civile e soprattutto la popolazione indigena, rientrano a pieno titolo in quelle *violencias desbordadas*, strutturale, simbolica, istituzionale e quotidiana, che hanno prodotto un continuo stato di terrore e paura nella popolazione. L'arma del genocidio, alla luce dell'intreccio di violenze su citato, non solo completa, drammaticamente, il segmento della violenza iniziato con i femminicidi, ma lo integra attraverso una nuova e specifica forma che intende giustificare il massacro come una sorta di "salvacondotto", ovvero quella della discriminazione razziale. È importante comprendere come le prime vittime, quelle raccontate da Galindo, anche in questo caso siano le donne. La messa in scena continua dei prodotti del potere incontrollato e mortifero che anima le dinamiche della sua terra natia, rende possibile

comprendere come l'arte di Regina dispiega una poetica in cui, secondo Sileo: "la morte è l'atto creativo" (Sileo e Viola 2014: 18). Nel 2007, Regina Galindo ritorna a esporre il suo corpo nell'opera *Mientras, ellos siguen libres*: Regina incinta di otto mesi è legata attraverso cordoni ombelicali, simboli di aborti obbligati, ad una branda. Il suo corpo è disteso e costretto, tocca l'apice di una vulnerabilità estrema acuitizzata dal suo stato e dalle testimonianze di tre donne incinte violentate dai militari durante la guerra:

Me ataron y me vendaron los ojos, tenía tres meses de embarazo, pusieron sus pies sobre mi cuerpo para inmovilizarme. Me encerraron en un pequeño cuarto sin ventanas. Les escuchaba decir malas palabras de mí. De repente vinieron al cuarto, me golpearon y me violaron. Empecé a sangrar mucho, en ese momento perdí a mi bebé. 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 aborté¹³.

Le voci che ricordano sono quelle delle vittime di una violenza usata come arma di sterminio delle popolazioni indigene: "Il genocidio è un'atrocità di genere perché ha come scopo quello di distruggere un gruppo culturale. Questo significa la distruzione delle basi materiali di una comunità, così come della sua capacità riproduttiva. In questo senso, le donne ed i bambini sono le prime vittime del genocidio" (Stabili 2009: 66).

Questa forma di distruzione non trova più nella violenza sessuale contro le donne la sua spiegazione; la violenza è un'arma con cui si combatte la guerra, il corpo di donna si trasforma in 'territorio di conquista' e soprattutto nel mezzo attraverso cui condurre un'offensiva nei confronti della sua comunità. Come sottolinea Stabili:

[...] la violenza sulle donne è utilizzata come forma di punizione nei confronti degli uomini ritenuti nemici. L'esercito o i paramilitari violentano indistintamente madri, sorelle, mogli e figlie degli uomini sospettati di appartenere o di sostenere i gruppi guerriglieri. Il carattere pubblico delle violazioni testimonia proprio la loro funzione punitiva ed esemplare, diventando un monito per tutti coloro che partecipano o simpatizzano per le organizzazioni guerrigliere (Stabili 2009: 67).

La libertà di distruggere senza conseguenze è uno dei motivi per cui il percorso artistico di Galindo diventa funzionale a una presa di coscienza collettiva. Se questi corpi non contano in quanto prodotto di scarto (il riferimento è all'opera *No perdemos nada con nacer*, 2000),

simboli di uno spazio esecrabile, sfruttabile, violabile allora Galindo nell'esporre tale distruzione li innalza a soggetti che resistono, come nel caso della poesia che accompagna la performance *Piedra* (2013).

Soy una piedra
no siento los golpes
la humillación
las miradas lascivas
los cuerpos sobre el mío
el odio.
Soy una piedra.

La figura ingombrante dell'artista sulla scena, che sconvolge, stupisce e traumatizza, come unico corpo che lavora, molte volte lascia il posto a uno scontro a due. Nella performance *Hermana* (2010) fattivamente Galindo mette in scena un conflitto: "Mi cuerpo de mujer ladina es abofetado, escupido y castigado por una mujer indígena guatemalteca"¹⁴.

Oltre a Galindo la scena è occupata da una controparte, la poetessa indigena Rosa Chávez. Il centro nevralgico dell'opera si muove nella relazione che si instaura tra le due: da un lato una donna indigena, dall'altro la personificazione di una donna ladina. Lo scontro, alla base della performance, acquisisce in virtù dei due soggetti un significato peculiare: da un lato la donna indigena la cui rabbia, materializzata dai colpi che infligge, guarda al passato coloniale e dall'altro la trasposizione della componente coloniale incarnata da Galindo–Ladina. Ciò che risulta essere preso in esame è esattamente la relazione coloniale ma inversamente narrata, un palese intento decostruttivo, che porta a comprendere come il bisogno decoloniale, come suggerisce Fanon, si manifesti come fenomeno violento: "perché i popoli che portano avanti la lotta di resistenza contro il governo coloniale sono stati educati a quella stessa violenza dalla brutalità del potere dominante" (Albertazzi 2013: 77).

Se in prima analisi il corpo colpito, stratonato, schiaffeggiato risponde al bisogno di giustizia, alla lotta contro l'impunità, e tenta di porre un simbolico rimedio agli abusi subiti dalle donne indigene. D'altra parte, attraverso un particolare rapporto di 'sorellanza', entrambi i soggetti manifestano un disagio strettamente legato al passato coloniale e ad un presente neocoloniale, che manifestandosi come costruzioni epistemologiche continuano a produrre gerarchie discriminatorie, in questo caso, un sistema che separa donna indigena e donna ladina. Parlando della performance Regina dirà:

13 <https://www.reginajosegalindo.com>.

14 <https://www.reginajosegalindo.com>.

Normalmente las mujeres indígenas son víctimas de todo tipo de actos de racismo, son excluidas, explotadas, olvidadas. Hermana muestra la acción cotidiana, pero a la inversa. Dos mujeres que comparten los mismos rasgos físicos se diferencian entre sí, únicamente por el adjetivo que las contextualiza como mujer ladina o mujer indígena maya. [...] Me parece que las dos hicimos el proyecto con mucho interés porque, además, en la vida, somos como hermanas. Ella indígena maya orgullosa de sus raíces y su sangre, yo ladina, avergonzada de mi herencia, sin raíces sólidas. (Barbosa 2016: 181).

Risulta dunque evidente come la donna subalterna e ancora più la donna nativa, in virtù delle due performance analizzate, sia soggetto di una duplice discriminazione, razziale e sessuale. Così, dar voce alla subalterna, come nella performance *Hermana*, non rientra in quella logica, tipica del femminismo occidentale di ‘salvare una sorella sfortunata’, al contrario l’intento di Galindo è duplice: se da un lato il suo essere ladina, sottolineato dagli abiti che indossa, significa occupare un posto di superiorità nella logica coloniale, dall’altro distruggere questa logica attraverso l’inversione dell’azione violenta significa attivare la pratica decoloniale. Ed è specificatamente al pubblico che Galindo lascia l’ardua sentenza: empatizzare con la ladina colpita significherà non aver compreso l’intento decostruttivo della performance.

Le performance analizzate, nella quasi totalità degli esempi, prevedono un corpo che empaticamente racconta le storie, i traumi e le violenze subite dal soggetto guatemalteco e indigeno. Un corpo che si converte in territorio di simbolizzazioni e memoria collettiva, in strumento utile ad attivare un’azione di critica sociale capace di dimostrare come l’“osceno” sia parte integrante del reale. ‘Inventando’ una nuova scena dell’enunciazione, Galindo regala presenza a ciò che la storia ha nascosto. Lo fa attraverso il suo corpo utilizzato come elemento e vettore di critica dei fenomeni che attanagliano il contesto dell’America Centrale: repressione e morte. Le tre forme di violenza analizzate – di genere, simbolica (Bourdieu 2009) e sistemica, così come il contesto politico guatemalteco (1960-1996) –, marcato dalla presenza di un potere incontrollato e mortifero, ci portano a comprendere come «ci sono corpi nati per governare e altri che sono e devono continuare a essere oggetti (non soggetti) della politica governativa» (Preciado 2020). Di particolare rilevanza sono gli anni dominati dalla politica del generale Efraín Ríos Montt ricordati come tra gli episodi più drammatici della storia guatemalteca e in cui si è materializzata la logica genocida. Questa aggiunge un

altro tassello alle forme di coercizione analizzate e ci fa comprendere come la violenza non è solo il risultato del dominio coloniale ma si trasforma nella distruzione del ‘vicino’, la popolazione maya di etnia Ixil, risignificata in nemico da annientare. Sarà l’artista stessa che ricorderà queste morti, restituendo un corpo alla memoria collettiva.

La crudeltà delle testimonianze riportate nelle opere performative accompagna dunque una visione lucida del reale che ha di fatto bisogno di manifestare la verità spodestando qualsiasi desiderio di bellezza.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Albertazzi, Silvia. 2013. *La letteratura postcoloniale. Dall'impero alla World Literature*. Roma: Carocci.
- Barbosa, María Emilia. 2016. “Body Talk: Performing Violence against Women in Contemporary Guatemala”. Tesi di dottorato, University of Kansas.
- Bolaño, Roberto. 2017. *Putas asesinas*. Madrid: Alfaguara.
- Bourdieu, Pierre. 2009. *Il dominio maschile*. Milano: Feltrinelli.
- Butler, Judith. 2004. *Vite precarie. Contro l'uso della violenza in risposta al lutto collettivo*. Roma: Meltemi.
- Casaús Arzú, Marta. 2009. “El Genocidio: la máxima expresión del racismo en Guatemala: una interpretación histórica y una reflexión”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, <https://doi.org/10.4000/NEUWOMUNDO.57067>.
- Casaús Arzú, Marta. 2015. “Violación sexual de las mujeres mayas: un caso de violencias desbordadas”. In *Dinosaurio reloaded. Violencias actuales en Guatemala*, a cura di Manuela Camus, Santiago Bastos e Julián López, 113–140. Ciudad de Guatemala: FLACSO, Fundación Constelación.
- Cazés, Daniel, e Fernando Huerta Rojas. 2005. *Hombres ante la misoginia: miradas múltiples*. México: Plaza y Valdés.
- CEH, Comisión para el Esclarecimiento Histórico. 1999. *Guatemala, memoria del silencio*. Ciudad de Guatemala: UNOPS.
- Escudos, Jacinta. 2013. *La verdad, Regina José Galindo*. <https://www.reginajosegalindo.com/la-verdad/>.
- Foucault, Michel. 2013. *La volontà di sapere. Storia della sessualità I*. Milano: Feltrinelli.
- Galimberti, Umberto. 1983. *Il corpo*. Milano: Feltrinelli.
- Gallini, Stefania. 1999. “Le radici della violenza in Guatemala”. In *Guatemala nunca más*, a cura di Stefania Gallini, XXXVII–LXII. Milano: Sperling Kupfer.
- García, Glenda. 2015. “Incremento de los asesinatos de mujeres en Guatemala: Entre el desafío a la dominación masculina y la exclusión social urbana”. In *Dinosaurio reloaded. Violencias actuales en Guatemala*, a cu-

- ra di Manuela Camus, Santiago Bastos e Julián López, 85–110. Ciudad de Guatemala: FLACSO, Fundación Constelación.
- Giraud, Laura. 2012. *La questione indigena in America Latina*. Roma: Carocci.
- Jossa, Emanuela. 2016. “Il corpo come traccia, le tracce sul corpo: memoria e restituzione nella performance di Regina José Galindo”. In *Vulnerabilità. Memorie, corpi, spazi*, a cura di Donata Bulotta, 261–280. Perugia: Morlacchi.
- Macrì, Teresa. 2020. *Slittamenti della performance. Volume 1, Anni 1960–2000*. Milano: Postmedia Books.
- Mariano Juárez, Lorenzo. 2015. “Violencias de ayer, violencias de hoy: Lógicas y sentidos culturales del desbordamiento en la Guatemala contemporánea”. In *Dinosaurio reloaded. Violencias actuales en Guatemala*, a cura di Manuela Camus, Santiago Bastos e Julián López, 19–37. Ciudad de Guatemala: FLACSO, Fundación Constelación.
- Mbembe, Achille. 2016. *Necropolítica*. Verona: Ombre Corte.
- Preciado, Paul B. 2020. *Un appartamento su Urano. Cronache del transito*. Roma: Fandango Libri.
- Sileo, Diego, e Eugenio Viola. 2014. *Regina José Galindo. Estoy viva. Catalogo della mostra (Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 25 marzo-8 giugno 2014)*. Milano: Skira.
- Stabili, Maria Rosaria. 2009. “Conflitti armati e violenza di genere: Guatemala e Perù”. *DEP Deportate, esuli, profughe. Rivista telematica di studi sulla memoria femminile*, numero 10, 60–75.
- Villena Fiengo, Sergio. 2015. “El anti-ceremonial público en la obra de Regina José Galindo”. *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo* 3 (1): 172–197.
- Vodopivec, Yasmín Martín. 2017. “La práctica artística de Regina José Galindo: Anatomía de una metáfora emancipatoria”. *Ars Humanitas* 11 (2): 365–382. <https://doi.org/10.4312/ars.11.2.365-382>.