

Irene Arbusti

Las performances de Regina José Galindo: de Curso de supervivencia para hombres y mujeres que viajarán de manera ilegal a los Estados Unidos (2007) a Hasta tu orilla (2025)

Resumen

A través del arte performativo, en el que su propio cuerpo es el material central, la artista guatemalteca Regina José Galindo denuncia la cruda realidad de violencia y explotación que vive su país, vinculando el tema a las heridas – feminicidios y discriminación que sufren las personas LGTBIQ+ y los pueblos indígenas, contaminación, genocidio, violencia policial – procuradas en cualquier lugar del planeta. Desde 2007, las actuaciones que narran las dinámicas y dimensiones de las migraciones han aumentado gradualmente en número. Numerosas *performances* exploran la dimensión del cuerpo privado de libertad, forzado a espacios estrechos, a la separación y al aislamiento; desandan lo que sucede en las cárceles y en los viajes ilegales para cruzar fronteras, otras relatan la vida que sigue abriéndose paso y fluyendo en tierras *otras*.

Abstract

Through performance art, in which her own body is the central material, the Guatemalan artist Regina José Galindo denounces the harsh reality of violence and exploitation in her country, linking the issue to the wounds of femicide and discrimination suffered by LGTBIQ+ people and indigenous peoples, pollution, genocide, police violence – inflicted anywhere on the planet. Since 2007, performances that narrate the dynamics and dimensions of migration have gradually increased in number. Numerous performances explore the dimension of the body deprived of freedom, forced into confined spaces, separation and isolation; they retrace what happens in

prisons and on illegal journeys to cross borders, while others recount the life that continues to make its way and flow in other lands.

Palabras clave: Regina José Galindo, performance art, migraciones

Keywords: Regina José Galindo, performance art, migrations

Este trabajo se propone desarrollar la trayectoria artística de la artista internacional Regina José Galindo en torno a la narrativa del cuerpo migrante, siguiendo las últimas contribuciones en los estudios sobre el arte de la *performance*¹. En particular, las aportaciones de la crítica en los últimos años han permitido superar la ortodoxia tradicional ligada a su dimensión efímera, explorando en cambio su impacto duradero a través de la documentación y las memorias afectivas.

Regina José Galindo, artista visual, de *performance* y poeta de fama internacional, nació en 1974 en Ciudad de Guatemala y, entre otros reconocimientos, en 2005 recibió el León de Oro en la 51ª Bienal de Venecia, en la categoría «Artistas jóvenes». A través del arte performativo, en el que su propio cuerpo es materia central, lugar de enunciación y espacio de subversiones, la artista denuncia la cruda realidad de la violencia y la explotación que sufre su país, vinculando el tema a las heridas infligidas en todo lugar del mundo: «Per lei le ombre che avvolgono il Guatemala diventano il riflesso dei malesseri disseminati nel mondo. Povertà, disagi sociali, crimini impuniti, non sono soltanto i tratti di un paese sottoposto negli anni a una spoliazione feroce da parte di una minoranza, ma sono anche i lineamenti del mancato sodalizio con l'altro»².

La exploración del tema de la migración en las *performances* de Galindo no es solo una labor de narración y representación, sino a menudo es acto que permeabiliza la frontera entre el espacio público y el privado, entre la experiencia personal del traspaso, del cruce de esa frontera y el espacio político de pérdida, recuperación y construcción de la identidad. El cuerpo de la artista, desde siempre materia prima en el arte de la per-

¹ Véanse, entre otros, Auslander 2006; Taylor 2011; Bishop 2016; Ayerbe Elola 2021.

² Zaza 2018, p. 37.

formance, es en las actuaciones de Galindo ese espacio denso, «producto y copartícipe de fuerzas sociales que lo hacen visible (o invisible) a través de nociones de género, sexualidad, raza, clase, y pertenencia»³. Es, además, materia y espacio al mismo tiempo, lugar de los traumas del cuerpo social, objeto artístico – a menudo pasivo y manipulado – y sujeto autorial que planifica, crea y juega con la mirada del espectador.

Regina José Galindo comienza su actividad artística en 1999 y, ocho años más tarde, en 2007, el tema de la migración, más que aparecer, irrumpe con fuerza en un proyecto que lleva el provocativo título de *Curso de supervivencia para hombres y mujeres que viajarán de manera ilegal a los Estados Unidos*. Sin embargo, no se trata de una mera e instigadora declaración de intenciones, sino de un auténtico curso intensivo en el que participó un grupo de diez personas que se disponían a emprender clandestinamente el viaje a los Estados Unidos. Una acción estructurada, por tanto, que preveía la adquisición y la práctica de competencias específicas y necesarias, como orientación, lectura de mapas, nociones y prestaciones de primeros auxilios, e incluso ejercicios de escalada. Aquí, los contornos de la *performance* como experiencia estética desaparecen, en virtud de una tensión total hacia lo real: elemento que comparte, al menos en parte, con un antecedente de gran interés, a saber, el proyecto *Please Love Austria* (2000), del alemán Christoph Schlingensiefel (1960-2010). En este caso, la oscilación entre lo real y la representación artística es fluida y decididamente impactante. Tras el triunfo electoral del partido nacionalista de extrema derecha liderado por Jörg Haider, Freiheitliche Partei Österreichs (FPÖ), cuya campaña electoral se había basado en eslóganes extremistas y xenófobos⁴, el artista colocó un contenedor de un buque de carga afuera de la Casa de Ópera, en el centro de la ciudad de Viena, y lo coronó con un banderín con la frase «Äusländer Raus» («Fuera extranjeros»). En su interior, el contenedor se diseñó al estilo del reality *Big Brother*, para acoger a un grupo

³ Taylor, Fuentes 2011, p. 12.

⁴ La palabra *überfremdung*, por ejemplo, ya se utilizó en el discurso nazi en referencia a un país “invadido” por extranjeros.

de refugiados en busca de asilo que hasta ese momento residían en un centro de detención cercano. Fiel a la fórmula del famoso *reality*, las actividades de este grupo de personas, cuya identidad estaba parcialmente protegida mediante el uso de pelucas, gorros, sombreros y gafas de sol, eran grabadas por cámaras y transmitidas por una estación de Internet (webfree.tv), a través de la cual los espectadores podían votar diariamente la expulsión de uno de los refugiados. Cada noche a las ocho, durante seis días, dos de ellos eran devueltos al centro de detención. Durante toda la duración del proyecto, Schlingensief mantuvo el contacto con el público, presente y ausente, dirigiéndose en algunos casos directamente al FPÖ o a los espectadores, invitándoles a tomar fotos y expresar sus consideraciones y opiniones. La diferencia más interesante, desde el punto de vista de la comparación entre el proyecto del cineasta alemán y el de Regina José Galindo, reside, en nuestra opinión, en el papel y las modalidades de inclusión del espectador.

En el segundo caso, el proyecto llevado a cabo en Ciudad de Guatemala no contemplaba la presencia de público, ya que estaba dirigido exclusivamente a los participantes que, recordemos, estaban a punto de emprender realmente la travesía ilegal de la frontera para entrar en Estados Unidos. En 2007, la administración Bush propuso una reforma general de la ley de inmigración, centrada, entre otras cosas, precisamente en la cuestión de la seguridad fronteriza; propuesta que posteriormente fracasó, aunque no sin provocar fuertes reacciones tanto dentro del país como en la lejana Europa. Sin embargo, la actuación de Galindo queda documentada⁵, a través de las fotografías de Marlon

⁵ La controvertida cuestión de la documentación del arte performativo (considerada imposible hace décadas, debido a su carácter efímero, transitorio e irreproducible, por autores como Peggy Phelan en los años 90) puede resumirse eficazmente siguiendo las palabras del estudioso Montijano Cañellas, quien, partiendo de la división entre imágenes documentales y teatrales propuesta por Auslander en 1999, afirma que «la documentación no es una cápsula del tiempo, es también un medio expresivo», que acabará convirtiéndose también en una obra de arte, a pesar de que es imposible “congelar” íntegramente cada uno de sus aspectos, sino solo algunos de ellos (Montijano Cañellas 2020, pp. 115-124). A menudo, la documentación de una *performance* tiene valor testimonial, como por ejemplo en el caso de *Shoot* (Chris Burden, 1971): las imágenes captadas por Alfred Lutjeans son, a día de hoy, la única prueba factual que demuestra que el artista recibió realmente un disparo en el brazo,

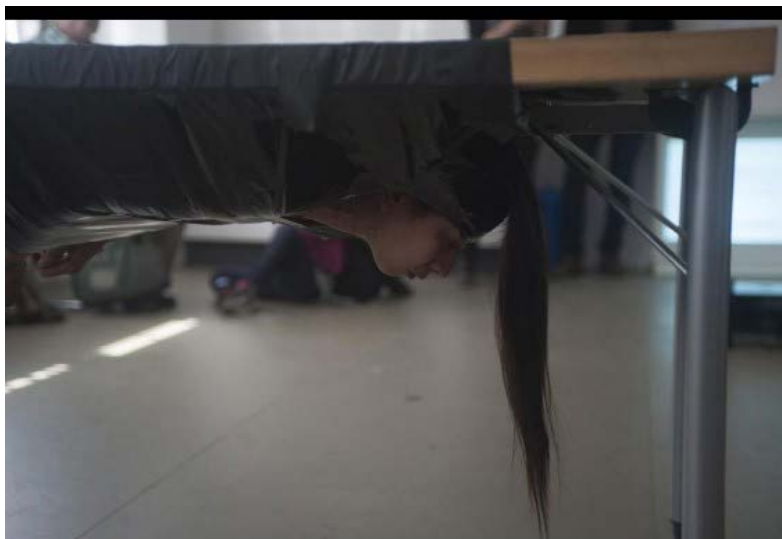
García, que actualmente se pueden encontrar en la página web oficial de la artista guatemalteca. También en el primer caso, en lo que respecta a la *performance Please Love Austria*, se elabora una documentación detallada del evento en el largometraje *Ausländer Raus! Schlingensief's container* (2002), dirigido por el austriaco Paul Poet. Ambas iniciativas “juegan” con la idea de la revelación provocativa de aspectos difíciles y controvertidos de la realidad. En el caso de Schlingensief, al tratarse de una iniciativa destinada a despertar la atención y las reacciones de un público, tanto presente físicamente como en línea, estas mismas reacciones se convierten, con toda razón, en parte integrante de la *performance*: «Una mujer anciana estaba tan enrabada por el proyecto, que sólo pudo escupirle a Schlingensief el insulto “Tú... ¡artista!”»⁶. Además, la reacción general de desconcierto e indignación ante la actuación demuestra precisamente lo que el artista pretendía revelar: es decir, que a menudo el poder de la representación artística para llamar la atención y despertar un sentimiento o una reacción de disidencia es mucho mayor que el que puede tener la observación de una realidad factual.

Galindo no volverá a explorar este tema durante algunos años, hasta que, en 2014, presenta dos proyectos diferentes, uno de los cuales se inspira precisamente en una experiencia personal de la artista. Este último se titula *Verstecken* (*Hide and Seek* es el título en inglés): el cuerpo de Galindo está atado, muy apretado, a la parte inferior de una mesa. Está parcialmente oculto, no solo por su particular posición, sino también porque la gruesa cinta negra que lo envuelve y lo sostiene lo oculta aún más a la vista; y al mismo tiempo parcialmente visible, ya que la única parte que se puede ver, una vez que se entra en el estudio

por obra de un colaborador. En conclusión, la documentación de la *performance* se reconoce hoy en día como algo distinto, en relación a la *performance*, consistiendo precisamente en su materialización como obra de arte. El mismo Auslander considera ya superada la visión de Phelan, y argumenta en 2006 que el acto de documentar un evento como *performance* es lo que lo constituye como tal: «the act of documenting an event as a performance is what constitutes it as such» (p. 5). En el caso que estamos tratando en este artículo, el análisis propuesto sobre las actuaciones de Galindo se basa precisamente en la recopilación de material audiovisual y fotográfico disponible en Internet.

⁶ Bishop 2016, p. 443.

Fig. 1



que sirve de fondo a la *performance*, es la larga melena azabache de la artista que cuelga: «Un cuerpo escondido pero evidente / A body both hidden and obvious», leemos en una de las leyendas que acompañan la documentación fotográfica de la actuación⁷.

El cuerpo confinado a la inmovilidad, parcialmente visible pero irreconocible, representa también el último paso, lamentablemente fallido, dado por el artista en su intento por prolongar su estancia en Alemania, en la Kuntlerhause Bethanien, en la ciudad de Berlín.

La segunda iniciativa, *Combustible*, que tiene lugar ese mismo año, juega con la proyección metafórica y la asociación de ideas de la fuerza de trabajo de los migrantes y el combustible necesario para el motor de un taxi que es empujado por las calles de Santo Domingo por ocho personas de origen haitiano. Aquí, la *performance* se configura como errancia urbana, siguiendo el estudio de Diego Marques: «el cuerpo urbano errático es aquel

⁷ <<https://www.reginajosegalindo.com>>, 30/07/2025.

que disloca los espacios de la artísticidad al mismo tiempo en que potencializa la politicidad del cuerpo»⁸.

En 2015 tiene lugar la *performance Nadie atraviesa la región sin ensuciarse*, en el Art Center South Florida en Miami. Galindo está enterrada bajo toneladas de barro, solo le sobresale la cabeza para poder respirar: todo el espacio se ha transformado en un auténtico pantano, metáfora del Miami de los años 80, cuando la delincuencia, relacionada sobre todo con el narcotráfico, había sacudido la ciudad. «Para cruzar Centro América hay que cruzar la muerte y entonces, se llega a la vida / To cross Central America you must cross death to reach life», leemos en el pie de foto que acompaña a la documentación de la acción⁹. El barro es un elemento que aparece con frecuencia en la obra de Galindo, un elemento asociado con lo femenino en todas las culturas primitivas. La unión de lo primitivo y lo femenino vertebró la obra de Galindo, al igual que ocurría en el arte de la *performer* cubana Ana Mendieta (1948-1985): las referencias primitivistas se vinculan a la reivindicación del cuerpo femenino como fuente de vida y depositario de las raíces. Varias *performances* de Galindo aprovechan el simbolismo y la materia de los elementos primordiales para revelar determinadas conexiones y reconducirlas al cuerpo humano¹⁰. En la *performance* que acabamos de mencionar, incluso el espectador/participante, para acercarse al artista, se ve obligado a pisar ese barro. Es posible reconocer algunas similitudes importantes con la obra de la primera ar-

⁸ Marques 2017, p. 443.

⁹ <<https://www.reginajosegalindo.com>>, 30/07/2025.

¹⁰ En la *performance Isla* (Santo Domingo, 2006), por ejemplo, el cuerpo de Galindo yace desnudo e inmóvil frente al mar, acurrucado en una roca, para «ritrovare un rapporto rigenerativo con la superficie terrestre [...] per ascoltare sé stessa, provare un'autonomia biologica, psichica e sociale» (Zaza 2018, p. 40). Al respecto, cabe mencionar *Mazorca* (2015), que evoca la estrategia militar de la “tierra arrasada”, con la que las tropas del Ejército Nacional de Guatemala, al destruir los maizales, además de las tierras y las viviendas, pretendían perseguir y privar de sustento a las comunidades indígenas, consideradas bases de la guerrilla: el maíz es además un símbolo fundamental en la cosmovisión y la espiritualidad mayas. Aunque no esté directamente presente, el fuego también se evoca en una *performance* que tuvo lugar en Lecce en 2016, *La intención*, que reconstruye (casi) de manera fiel la antigua hoguera de la caza de brujas llevada a cabo por la Inquisición en Europa Central siglos atrás: el cuerpo de Galindo estaba atado a un poste, semicubierto por una espesa estructura de ramas secas, no muy lejos de una pequeña iglesia.

Fig. 2



tista guatemalteca, aún hoy poco conocida, Margarita Azurdia (1931-1998). En *Favor quitarse los zapatos* (1970), el público se veía obligado a quitarse los zapatos antes de entrar a oscuras en una estructura de madera con el suelo cubierto de arena. Al integrar así el cuerpo del público en la acción, se podían experimentar interacciones y sensorialidades menos convencionales.

Es, sin duda, una de las *performances* más abstractas sobre el tema de la migración de todas las producidas por Regina José Galindo: no hay narración, falta la representación directa, como ocurre en *Combustible*: la mirada del espectador solo puede captar el rostro de la artista que emerge y observar su cuerpo inmóvil, que respira con dificultad en esa densidad, levantando apenas la superficie fangosa. Así, el concepto que acaba prevaleciendo es el de la inevitabilidad, de una posibilidad de compartición solo parcial. El cuerpo desnudo del artista, aislado, pesado, de nuevo parcialmente invisible e irreconocible en su identidad, reconocible solo como cuerpo vivo, está completamente cubierto de barro, los participantes se sumergirán en ese mismo barro solo en una pequeña parte, dejando huellas superficiales. Esa

parcialidad marca la imposibilidad de compartir plenamente: el artista y los participantes/espectadores se mueven en dos dimensiones separadas e incommunicables. También emerge con fuerza la diferencia entre frontera y umbral, tal y como la teorizó Erika Fischer-Lichte en 2004: «mientras que la frontera está relacionada con la ley, el umbral remite más bien a la magia»¹¹. Sobre todo *Curso de supervivencia*, pero también otros proyectos que veremos a continuación, evocan el concepto del traspaso de la frontera, mientras que en *Nadie atraviesa la región sin ensuciarse* la dimensión representada es, por el contrario, la del umbral: «mientras la frontera está ahí para impedir su traspaso, el umbral parece invitar a ello. [...]. Si el umbral ha sido mancillado, ha de ser purificado antes de pasarlo»¹².

El año 2015 está especialmente marcado por el tema de la migración en la obra de Galindo. Otro proyecto, *Un latino cerca de ti*, aborda la cuestión en una denuncia concreta de las políticas estadounidenses para el control de los flujos migratorios: en concreto, se centra en el proyecto RGV 250, que preveía el uso de tobilleras con dispositivos GPS para localizar a los migrantes que intentaran cruzar ilegalmente la frontera de los Estados Unidos. Galindo realiza entonces un dibujo a partir del rastro GPS de uno de estos dispositivos, que coloca en su propio cuerpo.

Raíces es la última iniciativa de 2015, que la lleva de vuelta a Italia, país que ha acogido a la artista en varias ocasiones a lo largo de su carrera. La *performance* está diseñada para el Jardín Botánico de Palermo, un microsistema extraordinario que reúne especies de los orígenes más variados y dispares. La perspectiva sobre el tema se aborda aquí de manera interseccional, involucrando a un grupo de veinte migrantes de diferentes nacionalidades: cada uno de ellos, tumbado en el suelo, agarra físicamente las raíces del árbol o la planta de su propio país de origen. La propia artista está tumbada con los brazos clavados en la tierra a los pies del tronco de una ceiba, el árbol de los mayas. El arraigo (punto de origen y de llegada) y el desarraigo

¹¹ Fischer-Lichte 2004, p. 406.

¹² Ivi, p. 405.

Fig. 3



conviven así en la misma representación, que elimina la visión eurocéntrica de la alteridad y crea, a través del paralelismo y la dicotomía, ese espacio de conexión y comunicación que se había negado en *Nadie atraviesa la región sin ensuciarse*.

Lavarse las manos, de 2019, retoma precisamente la misma experiencia física y sensorial del contacto – recurrente en las acciones de Galindo – y del espacio compartido como fin último al que tiende su práctica artística. Se trata de una *performance* que, en realidad, reúne diferentes momentos y escenarios: comienza en Roma, donde Galindo reúne a un grupo de mujeres refugiadas de diferentes orígenes (Guatemala, Costa de Marfil, Congo, Kurdistán turco, Somalia), cada una de las cuales se ve llamada a compartir con las demás el relato de su propia vivencia. En la segunda parte del proyecto, el vídeo que documenta la *performance* se presenta en Madrid, y en esa ocasión la artista viste, cada vez, el traje tradicional correspondiente a la cultura de la mujer que cuenta su historia: «los trajes [...] son como telas escritas en las que están impresas sus vivencias, pero también la

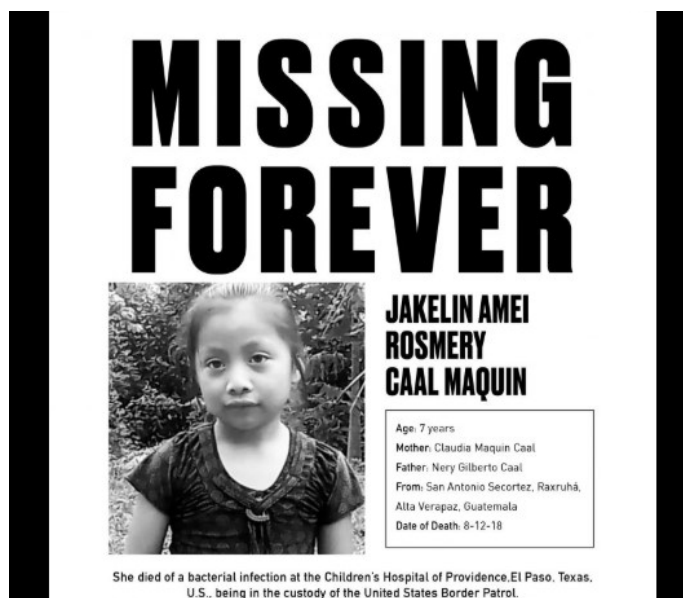
historia de sus países»¹³. Es una práctica que la artista ya había experimentado en otras iniciativas, pero esta vez el objetivo es abordar el tema de la apropiación cultural. El acto mismo de lavarse las manos, como lo destaca el título, es la acción que se le pide al público para acceder a la primera parte del proyecto en Roma: el gesto es cotidiano, la referencia es bíblica, la intención es establecer la imposibilidad de la indiferencia y la irresponsabilidad frente al acto de la palabra. Cada mujer ofrece su relato en su lengua materna: es un acto irreversible, un acto de supervivencia más allá del mero ejercicio del *embodiment*, que da la vuelta a la idea de la historia escrita en el cuerpo de las mujeres. El cuerpo mismo aquí narra, «se transforma, se recrea, acontece»¹⁴. El cuerpo de la artista es un eco de otras voces y otros cuerpos, lo que por un lado marca la imposibilidad de la apropiación y, por otro, muestra ese sustrato común que los convierte en un cuerpo colectivo.

También en 2019, Galindo presenta en la Real Academia de España en Roma una exposición titulada *La historia la escriben quienes sobreviven*, en la que se exponen telas, «herramientas» de trabajo de algunos vendedores ambulantes de origen senegalés. A esta exposición le sigue otro proyecto, *Missing Forever*, que vuelve a denunciar las repercusiones y consecuencias de la política de tolerancia cero de la administración Trump. La campaña puesta en marcha por Galindo saca a la luz los nombres y los rostros de cinco niños guatemaltecos, de entre dos y dieciséis años, fallecidos durante su detención en algunos centros, bajo custodia de la Patrulla Fronteriza, en los que los niños son internados tras ser separados de sus padres. Los carteles se han colocado en diferentes puntos de varias ciudades de Estados Unidos gracias a la participación de numerosos voluntarios.

¹³ <<https://www.reginajosegalindo.com>>, 01/08/2025.

¹⁴ Fischer-Lichte 2004, p. 190.

Fig. 4



En estos dos últimos proyectos predomina claramente el elemento visual, en busca de una comunicación densa y concreta, sin retórica ni sentimentalismos. En los dos siguientes, en cambio, entra en juego la sonoridad como elemento clave, clave también de esa conexión siempre buscada y representada en las obras del artista. El primero es *La fiesta #latinosinjapan*, una iniciativa que vuelve a centrarse en la experiencia real de los migrantes, esta vez en Japón, por encargo de la Trienal de Aichi de Japón. Las comunidades latinas en este país alcanzan un número especialmente elevado en el bienio 2018-2019, y la performance en cuestión surge precisamente como respuesta a las listas de normas que a menudo se cuelgan en los edificios de viviendas donde viven los trabajadores sudamericanos, relacionadas principalmente con la prohibición de ruidos molestos. En Nagoya, Galindo reúne a 42 trabajadores de origen hispano en un momento de convivencia, del que toma el título, creando un espacio propio para ese “ruido” que representa la mayor fricción en el encuentro de culturas tan diferentes. El segundo

proyecto en la misma línea tiene lugar unos años más tarde, en 2023. Galindo regresa a Europa, de nuevo a Alemania, y continúa su trayectoria artística en este país con un nuevo proyecto, *Birds*, que nace de la idea de crear el mismo espacio para las voces de los migrantes, a quienes se les pide que canten canciones en su lengua materna.

Hasta tu orilla (2025) es el último proyecto sobre el tema de la migración, siguiendo el orden cronológico. «Floto dentro de una barca de madera en memoria de los cientos y cientos de personas que han perdido la vida en el mar mientras buscaban cruzarlo para llegar la Europa»¹⁵, es la concisa descripción de la acción firmada por la propia artista. Las imágenes que surgen parecen especulares a las del proyecto *Verstecken*, el cuerpo de Galindo esta vez con un vestido oscuro, de carácter fúnebre, casi inmóvil, con la melena sumergida en el agua dentro de una pequeña barca blanca, objeto a medio camino entre el útero y el ataúd, el contraste creado por los dos colores opuestos destinado a subrayar la suspensión del espacio y del tiempo. Lo que se atraviesa en *Hasta tu orilla* es tanto la frontera como el umbral. Se representa y se cuenta lo que ocurre después del paso.

Fig. 5



¹⁵ <<https://www.reginajosegalindo.com>>, 04/08/2025.

Cabe destacar el papel de la voz, de los sonidos y de su ausencia en estas últimas performances que hemos mencionado. En *Hasta tu orilla*, *Nadie atraviesa la región sin ensuciarse* y *Verstecken* es el silencio el que representa un código clave: «The silence that Galindo embodies is then a speech act in itself: an articulation that can be as comprehensible as voice» escribe Giulia Casalini en 2013, intuyendo así algunos elementos del lenguaje artístico de Galindo que seguirían tomando forma en los años siguientes; y además: «Galindo's silence, whether self-imposed or generated by her personal trauma, opens up a ground for interaction that is anything but non communicative: silence, when a product of trauma, does not represent "nothingness" or "absence." On the contrary, it is woven with memory as the sounds are»¹⁶. Durante una actuación, frente a los sonidos, así como a la luz y los olores, el espectador se encuentra en un estado de vulnerabilidad, de indefensión. Al acoger los sonidos, compartir o romper el silencio, el espectador entra de una forma u otra en el espacio performativo, o en el ritmo de la realización escénica. El silencio, como componente paraverbal y polisémico, es lo que el espectador intenta, más o menos conscientemente, resignificar y traducir: es palabra negada y protesta en *Verstecken*, espacio liminal en *Nadie atraviesa la región sin ensuciarse*, vacuidad y suspensión en *Hasta tu orilla*. Por el contrario, la sonoridad, que aparece tímidamente en *Lavarse las manos*, irrumpe con toda su fuerza en *La fiesta #latinosinjapan* y *Birds*. En ambas actuaciones, las sonoridades generan corporeidad, sustrayendo la materia de esos espacios invisibles e irreconocibles, iguales a sí mismos en cualquier lugar del mundo.

Conclusiones

En los últimos años, la trayectoria artística de Regina José Galindo se ha estudiado principalmente en su componente relacionado con temas feministas y cuestiones ligadas con la violencia de género. Es lo que suele ocurrir cuando los estudios

¹⁶ Casalini 2013, pp. 31 y 34.

críticos, en el ámbito de cualquier expresión artística, quieren dar respuesta a la necesidad encontrar un lugar para el arte creado por mujeres. Sin embargo, y según se desprende de esta panorámica, sus obras no solo narran las dimensiones del habitar un cuerpo femenino, sino también, y sobre todo, las conexiones entre el ser humano y los lugares que deja, cruza y alcanza o a los que regresa, metáforas de ese desgarró y de la reunificación con la naturaleza como fuente primigenia de vida. El tema de la migración, entre el arte y las formas reales de activismo político, atraviesa, como constante y categoría, casi veinte años de su vida artística, uniendo lugares distantes del mundo y transformando las espacialidades fugaces y transitorias de la *performance* en símbolos e historias universales.

Este estudio surge precisamente de la intención de descubrir e investigar el código utilizado por la artista para narrar la experiencia universal y humana de cruzar fronteras y umbrales, siguiendo la distinción teorizada por Erika Fischer-Lichte en 2004. En las *performances* de Regina José Galindo, el propio cuerpo, como materia y lenguaje, atraviesa muchas de las dicotomías posibles, experimentando la coacción, el aislamiento, la invisibilización y todos sus contrarios. Ambas representaciones, umbral y frontera, se entremezclan, por tanto, en esta representación polifacética del cuerpo migrante: el acto político, la transgresión, la pérdida y la adquisición de la identidad – la dimensión de la frontera como ley – revela también el elemento mágico que se manifiesta al cruzar el umbral, en el acto físico y espiritual de tocar tierras, raíces, barro, agua, y cualquier otro elemento natural.

Referencias

- Auslander P. (2006), *The Performativity of Performance Documentation*, «PAJ», pp. 1-10.
- Bishop C. (2016), *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectralidad*, Editorial TEE, Ciudad de México.
- Casalini G. (2013), *Feminist Embodiments of Silence: Performing the Intolerable Speech in the Work of Regina José Galindo*, «Ex Aequo», 27, pp. 27-41.

- Fischer-Lichte E. (2004), *Estética de lo performativo*, Abada Editores, Madrid.
- Marques D. (2017), *Perfomance y error: Performador como errante urbano. Performance como errancia urbana*, «Revista Corpo-grafías», 4, pp. 136-149.
- Montijano Cañellas M. (2020), *La documentación de la performance: Reflexiones sobre cómo materializar la ausencia en el arte de acción actual: primer acercamiento*, «Afluir», pp. 115-124.
- Taylor D., Fuentes M. (cur.) (2011), *Estudios avanzados de performance*, Fondo de cultura económica, Ciudad de México.
- Zaza G. (2018), *Regina José Galindo*, NFC Edizioni, Rimini.

Apéndice

- Fig. 1. *Verstecken/Escondite*, 2014.
- Fig. 2. *Nadie atraviesa la región sin ensuciarse*, 2015.
- Fig. 3. *Raíces*, 2015.
- Fig. 4. *Missing Forever*, 2019.
- Fig. 5. *Hasta tu orilla*, 2015.