



Universidad Nacional de Río Negro

Escuela de Humanidades

Licenciatura en Arte Dramático

Trabajo final de Licenciatura

El cuerpo como territorio político. La performance de Regina José Galindo

Alumna: Virginia Rosa

Directora: Dra. María José Sabo

Co-directora: Mgr. Ángeles Smart

San Carlos de Bariloche

Argentina

2019

Agradecimientos

A María José Sabo, guía y maestra en este largo proceso, por abrirme mundos de conocimiento, reflexión y sensibilidad.

A Ángeles Smart, por su apoyo y consejos siempre precisos. A Paula Tabachnik y Miriam Álvarez por sus colaboraciones claves en asuntos burocráticos.

A mi madre, por ser mi mayor ejemplo de fortaleza y emancipación.

A mi padre, por su presencia y apoyo incondicional.

A mi familia, amigas y amigos. Por darme siempre confianza, encuentros, yrisas. A Martín Aragón, por las largas charlas que estimularon reflexiones sensibles y críticas.

A las mujeres artistas, que han sido fuente de colaboración e inspiración para continuar pensándonos en nuestro hacer creativo. Por resistir y creer que otro mundo es posible.

Antes de abordar el trabajo de investigación que se desarrolla a continuación, me resulta pertinente aclarar que en términos de lenguaje, me encuentro con la gran incomodidad de sostener el discurso de esta tesis en masculino.

Debido a las políticas universitarias donde aún permanecen en debate los formatos alternativos al masculino universal, tales como la *lenguaje inclusiva*, y debido a los riesgos que implica dicha implementación en un trabajo final, debo afirmar que esta tesis tiene dos versiones, la aquí presente, desarrollada en el discurso académico tradicional, y una segunda, que se desarrolla en femenino, que es *la misma pero otra*. Podríamos decir, que *la otra*, la versión en femenino, opera en diálogo con ésta, pero se desarrolla buscando escapar tanto a la imposición de un masculino universal como a las políticas universitarias que exigen esta forma como único modo de escritura. El acceso a la misma se encuentra en el siguiente enlace:

<https://1drv.ms/b/s!Asw7Quf7YNNrgjJE03clNk40uw8O?e=qXHv9r>

Índice

1. Introducción	6
1.1 Presentación de abordajes yesquema conceptual	7
1.2 Una presencia política	15
1.3 Estado de la cuestión	26
2. Marco teórico	36
2.1 Performance: hacia una definición del término	37
2.2 El cuerpo del performer como ðCuerpo sin órganosö.....	45
3.3 La política en el abordaje del cuerpo y la performance	54
3. Capítulo III - Los cuerpos y la tierra. La memoria como acto emancipatorio en la performance de R.J.G.	61
4. Capítulo IV - El cuerpo femenino como territorio de resiliencia en la performance deR.J.G.	76
5. Conclusiones	95
6. Bibliografía	106

INTRODUCCIÓN

Presentación de abordajes y esquema conceptual

El presente trabajo de investigación aborda críticamente las performances de Regina José Galindo, artista guatemalteca contemporánea, poniendo en diálogo tres ejes que se consideran indispensables e indisolubles para el análisis de su obra, y de la performance latinoamericana en general: cuerpo, performance y política. Galindo es considerada una de las exponentes máximas de la performance latinoamericana, y se destaca por demostrar una profunda búsqueda por un arte genuino y propio, configurándose como uno de los abordajes artísticos claves para pensar la performance en Latinoamérica en la actualidad.

Las motivaciones personales que condujeron a este análisis estuvieron relacionadas con la observación de una fuerza presente en algunas manifestaciones artísticas que resultaba poderosa y a su vez, difícil de asir. ¿Qué es lo que hace que el arte nos movilice de manera ineludible? Con el paso del tiempo y la observación de diferentes formatos expresivos y escénicos se fue encontrando que estas fuerzas se manifestaban en territorios artísticos liminales y performativos. Algo así como una fuerza ñen brutoö, independiente y efímera. La cual, la mayoría de las veces escapaba a las reglas o las rompía. ¿Dónde radica esa potencia que no puede ser atrapada? Una de las certezas es que tenía que ver con el cuerpo, que no habría sin cuerpo la posibilidad de expresar esa potencia emancipatoria. Una cierta alquimia que se gesta, una ruptura en el cotidiano, o un volver a lo verdadero. Algunos de los interrogatorios que se desprendieron de ese lugar fueron conformando los ejes planteados a lo largo de esta investigación, y revelando asimismo, en una lectura transversal del fenómeno, que estas características enunciadas siempre tuvieron sitio en el arte latinoamericano ¿Qué hace que el arte tenga la facultad de transformar la realidad, aunque sea sutilmente? ¿Por qué el arte y el cuerpo tienen potencia política? ¿Por qué la performance aparece ligada a las luchas sociales? ¿Qué lleva a los performers a exponer su cuerpo y psiquis a acciones radicales? ¿Cómo es la trayectoria de las mujeres y disidencias en la performance?

El trabajo de Galindo se presentó en muchas ocasiones sintetizando estos ejes y respondiendo, desde su singularidad, algunas de estas preguntas. Debido a que sus obras se despliegan cuestionando problemáticas sociales, indefectiblemente, su forma estética se impregna de las controversias políticas, étnicas y de género que la atraviesan. Asimismo, su poética es gestada ubicando al cuerpo como componente central de las significancias y problemáticas, lo cual permite comprender que todo es cuerpo o pasa por él. A lo largo de su trayectoria artística, su cuerpo se presenta expuesto a diferentes situaciones y desde diferentes roles, es decir, con una identidad móvil que va resignificándose a sí misma.

Por lo que, el objetivo general de esta investigación radica en contribuir a los estudios de performance en Latinoamérica, tratando de dilucidar cuáles son los elementos que la hacen un arte corpóreo y político, y a raíz de ello profundizar en el trabajo de Galindo como aporte fundamental a dicho campo. En este sentido, los objetivos específicos que se despliegan de este eje constarían en reflexionar sobre el posicionamiento y potencia del cuerpo del performer, analizar cómo se dan los procesos de memoria en relación al estatus que adquieren los cuerpos en la performance, explorar la manera en que se desarrollan los vínculos entre la performance y las luchas sociales, profundizar en el arte de Regina José Galindo dilucidando sus especificidades poéticas, estéticas y críticas, y finalmente, evidenciar cómo la performance se presenta como un acto de resistencia ante las estructuras normativas sociales abordando un posicionamiento emancipador.

A partir de las cuestiones planteadas, se propone pensar que el arte, y específicamente la performance, se vuelve un acto emancipatorio en tanto permite resquebrajar las estructuras normativas que someten a los individuos. En este sentido, este trabajo se propone como hipótesis de lectura de la obra de Galindo que en ésta el cuerpo se presenta como una presencia política capaz de devenir en territorio emancipador, en tanto habilita trascender jerarquías y normas que confiscan los cuerpos de los individuos. Asimismo, en torno a la memoria, se propone que la performance, se construye como espacio de transformación capaz de generar memoria histórica colectiva permitiendo producir estados de *communitas* en la sociedad. Arribando así a la hipótesis más general de que la política abarca transversalmente todo el terreno artístico y corpóreo, otorgando un marco para comprender el control y la emancipación dentro de las estructuras sociales. De modo que la performance es un

acontecimiento artístico crítico que logra desde su poética, desestabilizar estructuras y normas sociales dominantes.

Para afrontar los objetivos propuestos, la metodología llevada a cabo consistirá en la selección de un *corpus* de performances de Galindo, que se consideran representativas de las problemáticas mencionadas, para observar en él los núcleos temáticos enunciados: cuerpo, política y performance. La perspectiva con que se los abordará combinará una estrategia primeramente descriptiva para luego centrarse en un procedimiento analítico que preconice poner en diálogo las obras entre sí, y éstas con el marco teórico construido para dicho análisis. Éste posee además una impronta socio-histórica, en tanto el análisis toma en cuenta la interrelación de las obras con el contexto de producción de las mismas, y asimismo, una impronta estética, en la medida en que se interesa por el análisis de los elementos poéticos específicos de cada manifestación artística abordada. El diseño de esta metodología permitirá observar las causas, naturaleza y efectos de la performance en territorio Latinoamericano desde la especificidad de la obra de Galindo. A través de ella, se dilucidarán sus elementos centrales para poder comprender de qué modo se compone el acontecimiento artístico, qué elementos son variables y cuáles no, cuál es la fortaleza de cada uno de ellos en cada pieza artística, como así también cuáles son las diferentes combinaciones, diálogos y puestas en tensión de los mismos. De este modo se busca arribar a una comprensión sobre la complejidad de la performance en sí misma para luego establecer los consiguientes diálogos con los conceptos de cuerpo y política, a través de un *corpus* teórico que permitirá sentar las bases para el entendimiento y profundización de los conceptos troncales que sustentan la investigación como así también el análisis sobre el objeto de estudio, las performances de Regina José Galindo. Este *corpus* se compone de una serie de extractos teóricos provenientes de distintos autores referentes en dichos cruces de temáticas, electos también debido a que proponen teorías que no son rígidas sino que habilitan la hibridación de conceptos y relaciones que posibilitan establecer nuevos vínculos y lecturas más profundas sobre dichas temáticas.

En cuanto a los abordajes teóricos mencionados, las cuestiones en torno a la *performance* serán planteadas desde postulados de Diana Taylor e Ileana Diéguez Caballero, ambas especializadas en estudios de performance en Latinoamérica, cuyos aportes han permitido comprender ciertas manifestaciones artísticas y sociales desde una óptica innovadora y reveladora. El aporte principal de Diéguez radica en estudiar el

desarrollo de prácticas artísticas liminales en permanente hibridación, así como los espacios de *communitas* que las mismas generan, como también, y aquí coincide con Taylor, abarcar ciertas prácticas sociales desde una mirada artística, es decir estandarizando análisis que permiten leer comportamientos socio-culturales que mixturán con elementos artísticos. A su vez, en cuanto a la cuestión del "cuerpo" se plantea su aspecto histórico normativo, para enfrentarlo a la teoría de "Cuerpo sin Órganos" creada por Antonin Artaud y luego desarrollada por Gilles Deleuze y Félix Guattari, con algunas nociones de Jean Luc Nancy, permitiendo comprender las complejidades de las nociones de cuerpo en general, así como del cuerpo de los artistas en cuanto a su potencia escénica y simbólica, como también su capacidad para abrir perspectivas en quien especta y generar nuevos órdenes de realidad. Finalmente se abordará la idea de "política" desde la teoría del "reparto de lo sensible" de Jacques Rancière con algunos aportes de Deleuze y Guattari, permitiendo comprender por un lado los órdenes sociales que estructuran las desigualdades, y por el otro, la manera en que la sensibilidad y la política están ligadas, como también la politicidad del cuerpo y el arte mismo.

En este sentido, se trabajarán los posibles diálogos y cruces entre los conceptos que permiten ahondar en las significancias de las temáticas propuestas. Esta teorización está al servicio de analizar la performance desde un lugar crítico, y abordando las problemáticas que implica. Para tal fin, se realizó la selección de cuatro obras de la artista con el objetivo de establecer un consiguiente diálogo de a pares. Las obras seleccionadas para dicho análisis son "Tierra" (2013), "La verdad" (2013), "Mientras, ellos siguen libres" (2007) y "Perra" (2005). Este abordaje permite dilucidar con mayor claridad la profundización de temáticas en cada capítulo, desde lo que propone Galindo por un lado, y lo que se propone en esta investigación por el otro. La elección se basó en parte desde una visión muy subjetiva, es decir, las obras que resultaban movilizantes desde el propio lugar de investigadora y artista, y a su vez invitaban a la reflexión tanto estética y procedimental, como de las temáticas propuestas. Por otro lado, desde un plano más objetivo, fueron aquellas consideradas fértiles para realizar diferentes lecturas y abordajes, desde la estética, la corporalidad, la materialidad y la relación con el contexto.

Por tanto, se decidió poner en diálogo las performances según los contenidos que abordan, es decir, en el capítulo III se proponen las obras "Tierra" (2013) y "La verdad"

(2013) para analizar los vínculos existentes entre la performance y su lugar de origen, en este caso Guatemala, así como con conflictos locales. De este modo surge la relevancia de las luchas sociales en dicho territorio, puntualmente la resistencia indígena, permitiendo problematizar los vínculos entre el arte y los conflictos sociales como así también entre el arte y la memoria. Afirmaciones que invitan a cuestionar si el arte o la performance tienen injerencia en las cuestiones sociales; y cuál es el rol que juega en torno a la memoria histórica. A raíz de ello se plantea la manera en que el arte ha sido un movimiento primordial en territorio Latinoamericano para abordar los silenciamientos de Estado. Concluyendo que la performance juega un rol fundamental en la conformación de memoria histórica, habilitando espacios de reconocimiento y sanación de los sucesos ocurridos.

Por otra parte, en el capítulo IV se analizan las performances *“Mientras, ellos siguen libres”* (2007) y *“Perra”* (2005), poniendo en jaque esta vez el sistema patriarcal y los posicionamientos de género tanto en el contexto social y bélico guatemalteco como dentro del ámbito artístico. Esto invita a abordar las problemáticas dadas en torno a la estética y el horror, así como los posicionamientos éticos en el arte. Concluyendo que la performance juega un papel central en el desarrollo las manifestaciones artísticas femeninas, propiciando un espacio de liberación del trauma y de las identidades que se presentan como modo de control para la mujer. Así también en cuestión a los ejes que atañen ambos capítulos se encuentra la materialidad estética como presencia, y el cuerpo del performer analizado desde la teoría del *“Cuerpo sin Órganos”* y las posibilidades que la misma abre.

Dentro de las particularidades de cada obra se encuentran los motivos por los cuales fueron electas, así como los aspectos del objeto posibles de analizar. En primer lugar *“Tierra”* (2013) cuenta con una altísima sensibilidad material, y un notable despliegue espacial, donde sin haber violencia explícita se crea una escena que combina la angustia y la esperanza. *“La verdad”* (2013) expone una invasión al cuerpo en vivo y su consecuente reacción, lo cual resulta muy potente como acto real y a su vez propone una aguda metaforización. *“Mientras ellos siguen libres”* (2007) posee un alto grado de exposición de la artista como persona y a su vez, revela la profundidad de lo efímero. Finalmente, *“Perra”* (2005) es un acto simple pero da cuenta de un poderoso territorio de sutileza donde es posible analizar ciertas vicisitudes de la piel.

Por lo cual, con este trabajo se busca hacer un aporte a los estudios en torno a las performances de Galindo, proponiendo un abordaje integral, es decir, una lectura contextual en primera instancia, que permite comprender el entorno donde se gesta la sensibilidad de la artista y los hechos sociopolíticos que la influyen, así como la sociedad en la que vive. Por otro lado, se realiza un análisis en profundidad buscando comprender por qué la performance se considera un arte vanguardista y de ruptura, así como su influencia en sectores culturales liminales. Desde este lugar se problematiza el rol que juega el arte en la sociedad y las divergencias entre lo ético y lo estético ante el abordaje de temas críticos. A su vez se profundiza en la importancia del cuerpo en estos aspectos, es decir, por qué es el elemento central de la obra, qué se considera cuerpo y cuáles son sus límites, si el cuerpo cotidiano es semejante al escénico y por qué el cuerpo de los performers posee tal potencia. Finalmente todo esto es evidenciado desde su politicidad.

En la recopilación del material teórico desarrollado en torno a Galindo, se puede afirmar que tal producción resulta escueta y las ideas rondan en torno a un mismo eje, por lo que, desde esta investigación se pretende hacer un aporte desde un abordaje más agudo e integral. Asimismo, no se encuentran investigaciones que profundicen en obras puntuales de la artista, la mayoría se desarrollan desde una óptica general, tal como se plasma en el subcapítulo titulado "Estado del arte", lo cual se considera escaso si se quiere hacer un aporte significativo. Estos análisis generales suscitan cierta problemática, ya que muchas veces se sitúan en un plano superficial y permanecen subordinados a la acción y a la exterioridad de la misma. A pesar de que se reconoce que uno de los objetivos de la performance es causar esta impresión a través de la fortaleza de la acción, desde una lectura más crítica, no resulta fértil quedarse en lo formal sin resaltar lo sensible de cada propuesta y la infinidad de sus matices. De este modo, derivaría en un cierto peligro analizar cualquier acontecimiento artístico quedándose sólo con el aspecto visible, sin hacer un análisis de sus orígenes, implicancias y fuerzas en tensión que se ponen en juego.

Otro de los aportes pretendidos con este trabajo, es configurar una red teórica que permita otras lecturas sobre el objeto, como la idea de "Cuerpo sin Órganos" que no ha sido trabajada en relación al propio objeto de estudio, es decir, la performance en general o el trabajo performático de Galindo en particular. La incorporación de esta teoría permite comprender y responder algunos de los interrogatorios mencionados en

tanto habilita a generar nuevos paradigmas en cuanto al cuerpo, sus funciones y capacidades. Se profundiza también en los motivos que hacen a este arte político proponiendo una teoría específica donde se verifica la politicidad del arte como práctica que permitiría la emancipación de los sujetos. Finalmente, también se busca hacer un aporte a las teorías que vinculan en profundidad los temas de cuerpo, performance y política.

Se propone así, un análisis teórico y crítico sobre un arte emergente, un arte que continúa recreándose en el presente, hecho que evidencia la dificultad de su abordaje, ya que además la performance, como se verá más adelante, se propone como un arte rebelde que escapa constantemente a las definiciones. Por lo cual, aquí no se propone ningún concepto como cerrado, sino ideas capaces de tejer conexiones fugaces y flexibles entre sí. A pesar de ello, los análisis como el presente constituyen a crear un *corpus* de entendimiento y reflexión absolutamente necesario para el conocimiento y desarrollo de la performance. Estas cuestiones estimulan la indagación en los posicionamientos de los artistas y permiten dilucidar cómo las reglas que parecían ser fijas van mutando con el transcurso de la historia y las problemáticas vigentes.

*Hay que decirlo
expresarlo
gritarlo
cantarlo
una y otra vez
como un mantra
un rosario
una letanía
hay que soltar la verdad
hay que soltar el grito.*

Regina José Galindo

Una presencia política

o-y yo prefiero mi infierno-
mi país de demonios
de mentes perversas
de gente mala.
Porque acá se respira caliente
pero se respira en paz
-y yo no soy paz- soy guerra
bomba lacrimógena
bala perdidao
(Galindo; 2012: s/p.)

Regina José Galindo es una de las artistas más influyentes en el ámbito de la performance latinoamericana, como también la máxima representante del arte contemporáneo en su país, Guatemala. Así como la performance, cuya naturaleza es siempre renovarse, sus obras rompen constantemente límites estéticos, formales, corporales y políticos.

La trayectoria performática de Galindo cuenta en la actualidad con dos décadas de trabajo, incluyendo hasta la fecha 139 performances oficiales, las cuales se encuentran registradas con material descriptivo y fotográfico en su página web oficial (<http://www.reginajosegalindo.com/>). Las obras de Galindo son reconocidas por su carácter crítico hacia las diversas violencias y abusos de poder presentes tanto en la estructura social como en el ejercicio individual. La artista comenzó utilizando su propio contexto sociopolítico como punto de partida para explorar y denunciar las problemáticas éticas de la violencia social e injusticias relacionadas a la discriminación racial y de género, así como los abusos a los derechos humanos originados por las desigualdades en las relaciones de poder en las sociedades contemporáneas, para luego trasladar estas denuncias a otros países y zonas geográficas, como para así también

alcanzar un plano más universal. Galindo es una artista que presiona más allá de sus propios límites, a través de performances radicales, inquietantes, y éticamente incómodos (Romano; s/d).



La sombra (2017). Fotografía de Michael Nast.

Galindo nació en Guatemala en 1974, donde actualmente reside y trabaja. Creció en épocas de dictadura y momentos muy turbulentos en el país, y formó parte de la generación de artistas que emergieron y desarrollaron sus propuestas luego de los Acuerdos de Paz de 1996, contribuyendo a la apertura cultural del país. La formación artística de Galindo ha sido absolutamente autodidacta, y sus primeros vínculos con el mundo del arte se dieron a través de la escritura y la poesía. Este aspecto ha sido determinante en el desarrollo de su obra performática, donde se percibe una clara poética del cuerpo. La artista define a su poesía como carnal y visceral (2014: s/p.), motivo por el cual le resultó muy orgánico dar el salto del papel al cuerpo, a la imagen porque mi cuerpo siempre estaba presente en la poesía. La poesía, afirma Galindo, 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 (Ibíd.), por lo que sus primeras performances se desarrollaron como ejercicios donde trasladaba sus poemas a imágenes visuales. Éstas fueron El dolor en un pañuelo, El cielo llora tanto que

debería ser mujerö y öLe voy a gritar al vientoö, todas de 1999. Desde entonces ya se percibían claramente ciertos ejes estéticos que la artista iría desarrollando y profundizando a lo largo de su trayectoria, constituyendo progresivamente su característica poética. Desde la utilización del cuerpo como elemento principal de la obra artística, la variabilidad de espacios escénicos, los elementos simbólicos que componen presencias plásticas, la inmovilización violenta del cuerpo, el carácter radical de las obras, entre otros. Como se verá a lo largo de esta investigación, el cuerpo es el eje central tanto de su arte como de la performance misma, configurándose como el lienzo donde plasma todas las denuncias de su trabajo, utilizando un espacio efímero y simbólico como campo de experimentación.

Galindo nunca repite sus piezas, por lo cual todas ellas acontecieron como un acto único e irrepetible, creado exclusivamente para una fecha y un contexto específico, lo cual, como se verá más adelante, es otra de las características de la poética performativa. Dentro de la trayectoria de la artista pueden encontrarse temáticas recurrentes desplegadas en una variabilidad de obras que van dialogando entre sí y tejiendo una trama de significancia alrededor de la misma. Entre las temáticas más sobresalientes se encuentra el genocidio guatemalteco, la violencia contra las mujeres, la lucha indígena, así como también la invasión imperialista, la colonización y la violación de derechos humanos.

El tema de la violencia contra las mujeres se evidencia desde sus primeras performances y se configura como una constante en su obra, ya que es una de las opresiones que la atraviesan por el hecho de ser mujer en un país misógino como lo es Guatemala. A continuación se expone un fragmento de uno de sus poemas titulado öPaís de hombresö donde expresa esta situación de vulnerabilidad a la que se enfrenta cada día.

Me niego a pensar que éste sea un país para hombres/ parí a una
hija, hembra, y a ella no le negaré su derecho de piso/ mi abuela
se lo ganó a punta de trabajos/ mi madre a punta de putazos/ yo
mi sitio me lo sigo ganando a diario/ yo soy yo pienso yo decido
yo hago yo gano yo reacciono yo acciono/ no saldré a la calle
vestida de hombre para sortear el peligro/ y no dejaré de salir/

no andaré siempre acompañada para evitar que me asalten/ y no dejaré de andar/ no tomaré horchata en las fiestas para no merecer que me violen/ y no dejaré de tomar/ Yo parí a mi hija en un país hecho para ella/ y aquí quiero que crezca/ con los ojos abiertos/ la consciencia abierta/ en pleno derecho de su libertad.
(Galindo; 2012: s/p.)

A continuación se establece un recorrido por algunas de sus obras más destacadas en relación a este tema, con el objetivo de dar un panorama general sobre sus acciones estéticas y políticas, así como su forma de abordarlas.

- òEl dolor en un pañueloö (1999- Sobre su cuerpo desnudo se proyectan noticias de violaciones y abusos cometidos contra mujeres en Guatemala),
- òEsperando al príncipe azulö (1999- Permanece acostada en una cama cubierta con una sábana nupcial),
- òNo perdemos nada con nacerö (2000- Su cuerpo desnudo es colocado en el basurero municipal de Guatemala dentro de una bolsa de plástico transparente),
- òAngelinaö (2001- Pasa un mes vestida de sirvienta y realiza su vida cotidiana de esta manera),
- òHimenoplastiaö (2004- Se somete a una reconstrucción del himen en una clínica clandestina),
- ò279 golpesö (2005- Se da un golpe por cada mujer muerta desde comienzo de año hasta el momento),
- òPerraö (2005- Con una navaja escribe *perra* en su pierna),
- òUn espejo para la pequeña muerteö (2006- Con seis meses de embarazo permanece atada de manos y pies en un charco hecho con sus orines),
- òMientras, ellos siguen libresö (2007- Con siete meses de embarazo permanece atada a una cama-catre de manos y pies con cordones umbilicales reales),
- òExtensiónö (2008- Junto a un grupo de voluntarias se realizan extensiones de cabello de mujeres muertas),
- òLa siestaö (2016- Toma un medicamento hipnótico usado para realizar violaciones silenciosas),

- òPresenciaö (2017- Utiliza durante trece días los vestidos de trece mujeres asesinadas en Guatemala),
- òLa manadaö (2018- Siete hombres se masturban a su alrededor y eyaculan sobre su cuerpo).

Con estas acciones que se expresan mediante diferentes posicionamientos estéticos y poéticos Galindo logra poner en evidencia la situación de la mujer en la actualidad y la multiplicidad de violencias a la que es sometida, ya que cada pieza fue basada en hechos reales.

En relación al tema del genocidio guatemalteco, resaltan obras tales como:

- òQuién puede borrar las huellasö (2003- Camina desde la Corte Constitucional de Guatemala al Palacio Nacional dejando un recorrido de huellas de sangre humana),
- òEl peso de la sangreö (2004- Un litro de sangre humana cae gota a gota sobre su cabeza y cuerpo),
- òToque de quedaö (2005- Pasa diez días encerrada y aislada en reflexión sobre lo que le sucede al ser humano cuando es privado de su libertad),
- òCoronaö (2006- Coloca una corona fúnebre de grandes dimensiones en las celebraciones del aniversario de la Firma de la Paz),
- òXXö (2007- Coloca 52 lápidas a los enterrados como XX),
- òLa conquistaö (2009- Realiza pelucas con cabellos comprados a indígenas guatemaltecas y a mujeres pobres de la India),
- òTumbaö (2010- Siete bultos del tamaño y peso de una persona son lanzados al mar),
- òHermanaö (2010- Es abofeteada, escupida y castigada por una indígena guatemalteca),
- òTierraö (2013- Su cuerpo desnudo es amenazado por una máquina retroexcavadora que cava una fosa a su alrededor),
- òSuelo comúnö (2013- Es enterrada bajo un vidrio blindado para que el público pueda caminar sobre ella),
- òCulpableö (2015- Escultura sonora ejecutada por un Ensamble Coral en contra de la absolución de Ríos Montt).

A través de estas performances Galindo corre el velo del olvido, dramatiza la violencia, activa la memoria y esgrime la crítica social, mostrando el carácter nefasto del poder que caracteriza la modernidad periférica.

Asimismo, otro de los ejes de su trabajo es la violencia estructural e institucional represiva de las sociedades contemporáneas, reflejada en obras tales como:

- *“Camisa de Fuerza”* (2006- Permanece con una camisa de fuerza durante tres días consecutivos, viviendo en un psiquiátrico de San Alexius),
- *“Peso”* (2006- Permanece cuatro días encadenada con grilletes y realiza de esta manera su vida cotidiana),
- *“Limpieza Social”* (2006- Recibe un baño a presión con una manguera),
- *“Confesión”* (2007- Un voluntario le practica la tortura *waterboarding*),
- *“150.000 voltios”* (2007- Recibe una descarga eléctrica de 150.000 voltios con un dispositivo eléctrico utilizado por la policía para detener sospechosos),
- *“America’s family prison”* (2008- Pasa 24hs con su familia en una celda para inmigrantes deportados en EEUU),
- *“Juegos de poder”* (2009- Es hipnotizada y recibe órdenes),
- *“Libertad condicional”* (2009- Permanece atada con cadenas y candados, el público es encargado de liberarla),
- *“Crisis blood”* (2009- Vende su sangre a precio del mercado),
- *“Looting”* (2010- Un dentista en Guatemala le coloca piezas de oro en sus molares, que otro dentista le extrae en Berlín),
- *“Piedra”* (2013- Permanece inmóvil cubierta con carbón, algunos voluntarios orinan sobre ella).

Estas son algunas breves referencias a sus obras ya que cada una de ellas remite a una problemática específica que invita a una serie de reflexiones y análisis particulares. Su trabajo alcanza un nivel de crudeza que se pone a la altura de muchas realidades vividas en el mundo, logrando universalizar el tema del dolor y la violencia. Genera una trama alrededor de la temática, configurada por la peculiaridad sensible y simbólica que aporta cada pieza.



Fotografía sin datos

Al respecto, la propia artista sostiene:

El arte es universal o debería ser universal. En mi trabajo yo parto de Guatemala, me interesa mostrar la historia de mi país, lo que no se ha dicho, lo que no se dice, lo que se niega, lo que se esconde, lo que se miente, pero también me interesa ir más allá de mi país. Me interesa mostrar que la muerte es la misma en Guatemala como en Estados Unidos o en Rusia, que el dolor es el mismo de un individuo que vive en el tercer mundo o en el primer mundo. Pienso, creo y trabajo porque el arte es un puente humano que nos permite hacer estas conexiones entre un sitio y el otro, entre un individuo y el otro, porque al final los individuos somos lo mismo, sentimos lo mismo, y estamos todos interconectados (Galindo; 2015: s/p.)

De modo que, Galindo logra poner en relieve el dolor humano independientemente de nacionalidades y territorios, generando una relación de empatía a nivel humano. Sus obras apelan constantemente a una presencia resignificadora, y constan con cierta desnudez o crudeza, ya que a través de sencillos actos logra poner de manifiesto problemáticas universales, sobresaliendo su poder de síntesis y sensibilidad estética.

Entre los premios y reconocimientos obtenidos se destaca el León de Oro al Mejor Artista Joven en la 51° Bienal de Venecia (2005) por sus performances *¿Quién puede borrar las huellas?* e *Himenoplastia* y el Premio Príncipe Claus de los Países Bajos (2011) por su capacidad para transformar la injusticia y la indignación en actos públicos que exigen respuesta. Sus obras siempre son registradas mediante fotografía o video, quedando un documento tangible sobre su arte, ya que algunas performances no tuvieron público y sólo es posible acceder a ellas mediante el registro fotográfico o audiovisual.

El poema *Experiencias*, que fue ofrecido por Galindo en una charla en retrospectiva de su obra en el Instituto Hemisférico de Performance y Política en 2009, permite entender el punto de partida, desde donde se configura su sensibilidad como artista. Se cita a continuación un breve fragmento:

Tengo experiencia en episodios de vida, no sé si tristes o no. Simplemente experiencias y esas experiencias son las que me han hecho. Han sido mi fuente de conocimiento, de lo que puedo hablar, lo que conozco. Experiencias que se me presentan muchas veces de visita, en forma de memoria.

Y las prefiero, ante todo, las prefiero.

Sin los cuadros de violencia ocurridos frente a mí de pequeña, yo quizás sería distinta. Sin los temblores, los sustos, los bombazos. Sin los golpes de estado, los usted papá usted mamá. Sin los juramentos a la bandera, los primos en los Estados, las muchachas de la casa. Sin los volcanes de fondo, el clima lluvioso, el cielo gris. Sin la gente muriéndose de hambre,

la coca barata, las tortillas con cal. Sin los zopilotes rondándonos, los policías de negro y los mareros matando. Sin Pana, el Cerrito, mi mansión en la zona 2.

Sin la maravillosa imagen de una niña dentro de mí, en contraste con la sola idea de 15 kaibiles violándome con siete meses de embarazoí Sin el tiro en la ventana de mi hija, sin los putos balazos a diarioí sin las ganas de querer irme, de querer quedarmeí

Sin la vida que he elegido, ni la que me eligió a mí. Yo quizás haría otra cosa. Sin lo que he visto, he vivido, he oído, he sabido, quizás, todo sería distinto. Pero me tocó lo que me tocó. Nací donde nací, vi lo que vi, hice lo que hice y ahora, hago lo que hago.

Y lo que hago es sencillo. Replanteo, reinterpreto. Creo a partir de algo ya creado. Convierto las experiencias propias o ajenas en nuevas imágenes, nuevas acciones en donde el orden de los factores sí afecta el producto. Un producto, de arte, sí pero producto al fin. (Galindo; 2009: s/p.)



oPiedrao (2013). Fotografía de Julio Pantoja y Marlene Ramírez Cancio.

Aunque Galindo utiliza su arte para llamar la atención sobre la violencia circundante, afirma que sus obras no son una protesta política en sentido restrictivo y que no se considera activista; sino una artista, con convicciones políticas muy claras, y más que una artista, un individuo con convicciones políticas muy claras. No es que los artistas sean políticos, asevera Galindo, sino que los individuos son políticos y eso se refleja en su trabajo. oTu trabajo es el reflejo de lo que ereso (2014: s/p.). Por lo tanto, no cree que su arte cambie la violencia en el mundo, pero ella sabe que tiene que hacerlo. oEl arte no salva al mundo pero me salva a mío (s/p.). Al respecto alude:

En mi trabajo superficialmente es muy fácil ubicar, localizar a la víctima que soy yo. Cuando haces un análisis más profundo entiendes que además de victima yo fui el autor intelectual de la acción. Generalmente yo contrato a un voluntario, unos terceros, a gente que participa en la acción, los involucro dentro del proceso, y son estas personas quienes bajo una orden mía ejecutan una acción. El autor intelectual pasa

desapercibido y es en realidad donde más deberíamos enfocar nuestra atención, porque es en verdad donde recae la culpa de los acontecimientos o de los hechos. Todo victimario en algún momento fue una víctima (Galindo; 2015: s/p.)

Con esta afirmación evidencia las múltiples aristas de sus propuestas e invita una vez más a ser doblemente críticos como espectadores, y a visibilizar el poder dentro de las estructuras de violencia. Asimismo, demuestra la profundidad de sus obras, que constan con amplias perspectivas desde lo sensible, lo político y lo estético, invitando a la reflexión e instalando preguntas que indagan en los posicionamientos propios y ajenos. De este modo sumerge al público en un desconcierto ya que éste no sabe qué es lo que se le está pidiendo. Para Galindo la performance es un medio muy eficaz porque se parece mucho a la vida, en la cual no existe la posibilidad de ensayo y error y donde la energía fluye entre las personas de forma que no sabemos cómo van a responder (Galindo, 2015). En este sentido, su arte reta a los que dicen que las artistas deberían limitarse a su propio contexto (por razones éticas), que deben evitar lo político para mantener su integridad estética, y los que necesitan ver resultados de sus actos para seguir desarrollándose (Taylor; 2012: 134). Así el cuerpo de Galindo se presenta como campo de luchas, territorio de simbolizaciones y soporte de la memoria colectiva.

Estado de la cuestión

En relación al estado del objeto de estudio de la presente tesina, las performances de R.J.G., la bibliografía disponible se encuentra en un estado de incipiente desarrollo y aún continúa siendo procesada desde distintas líneas de análisis. A pesar de que la obra de Galindo posee una trayectoria de casi dos décadas, resulta muy actual y continúa en proceso de construcción. Sus performances y temáticas prosiguen dialogando tanto entre sí, como con acontecimientos políticos y sociales contemporáneos, lo que provoca gran diversidad de material, ya que sus obras continúan reivindicándose con el tiempo y los sucesos que acontecen.

Los artículos, trabajos académicos y ensayísticos que abordan sus performances se encuentran en general disponibles en la web o provienen de revistas de diferentes países. Una primera crítica que puede realizarse a este *corpus*, y lo cual ha significado un obstáculo en el presente proceso de investigación, es que dichos artículos presentan a la artista y sus obras principales de manera muy acotada y superficial. De este mismo modo, también se hallan entrevistas donde se interroga a Galindo respecto a su intencionalidad política, sus emociones al exponer su cuerpo en ciertas circunstancias, o sobre qué la motiva a realizar prácticas tan extremas. Por otro lado se encuentran algunas investigaciones académicas de doctorandos que están trabajando incipientemente en la obra, las cuales ponen el trabajo de Galindo en diálogo con diversas temáticas, tales como la educación, la poesía, la fotografía, la psicología, entre otras.

Para el presente estado de la cuestión se tomarán los textos que, dentro del gran *corpus* encontrado, son más relevantes respecto a la profundidad de análisis que proponen y vínculos en torno a la investigación planteada por esta tesis. Entre ellos se encuentra un breve pero preciso análisis de Diana Taylor sobre la obra de Galindo incluido en su libro *Performance* (2012), un artículo de Julia Ramírez Blanco *Regina José Galindo o el cuerpo como nación* (2009), dos trabajos de Sergio Villena Fiengo *Regina Galindo: el arte de arañar el caos del mundo. El performance como acto de resistencia* (2010) y *El anti-ceremonial público en la obra de Regina José Galindo* (2015), seguidos por *La práctica artística de Regina José Galindo: anatomía de una metáfora emancipatoria* (2017) de Yasmín Martín Vodopivec, y finalmente la tesis

doctoral de María Lledó Sancho Ribés òRegina José Galindo. La performance como armaö (2015). Se encuentran entre estos estudios mencionados claros ejes en común que atraviesan sus miradas e imposibilitan desvincular el trabajo de Galindo con la temática del cuerpo y la violencia. Reconociendo a la artista como la performer guatemalteca cuyas obras gozan de fuerte contenido político, y que utiliza su cuerpo para denunciar las violencias acontecidas tanto en su país como en otros lugares del mundo.

De modo que, si bien el trabajo de Galindo es reconocido y divulgado, no hay un gran archivo teórico sobre su práctica artística. Escasea material que desarrolle un análisis de sus performances en profundidad, quedando muchas veces en un registro descriptivo. De esta manera,este trabajo se configura como un aporte a la investigación en torno a la obra artística de Galindo, pretendiendo abordar su trabajo desde ángulos considerados centrales en sus obras: cuerpo, performance y política. Lejos a desarrollarse en el vacío, este análisis se establece tras una lectura cabal de sus performances, así como del archivo teórico y el contexto sociopolítico guatemalteco y latinoamericano.

En primer lugar se toma a Diana Taylor, quién como se verá más adelante,establece un importante análisis teórico en torno a la performance latinoamericana cuya mirada es uno de los pilares fundamentales de la presente investigación; motivo por el cual su visión sobre Galindo resulta sumamente precisa y atinada. En el breve análisis que incluye en su libro *Performance* da cuenta del trabajo artístico de Galindo desde un punto de vista sociopolítico. Sus obras son integradas en el capítulo de òArtivistasö, palabra que plantea un juego entre artistas y activistas, e integra a aquellos que usan la performance para intervenir en contextos, luchas, o debates políticos en que viven. Taylor rescata de Galindo su modo de trabajo vanguardista no sólo a nivel estético sino también dentro de las formalidades de la misma performance. A pesar que Galindo utiliza su arte para denunciar problemáticas sociales, no se considera activista sino artista, dándole siempre prioridad a la dimensión estética y formal de su trabajo. De esta manera la autora busca complejizar la diferenciación entre el activismo y el arte, poniendo énfasis en la dimensión política de los acontecimientos performáticos. Rescata que la artista cambia el enfoque de sus performances según el contexto, es decir, que cuando realiza su arte en otros países investiga y trabaja con las problemáticas locales. Para referir por último a que la artista es consciente de que su arte no va a cambiar el mundo, pero lo hace por una necesidad

interna; afirmando que Galindo se propone evitar el romanticismo de los que luchan por el cambio social. El arte no es para ella una actividad heroica ni romántica.

Por otro lado, así como los autores posteriores, destaca el cuerpo de Galindo como zona de confrontación entre las violentas fuerzas sociales, tales como la violencia constante e invisibilizada hacia las mujeres, el genocidio guatemalteco, el neoimperialismo, etc. Define su trabajo como austero, difícil, solitario, y lo contrapone con la lucidez y fortaleza de cada pieza artística. Así, esta mirada sobre el trabajo de Galindo, configura una de las bases para el análisis que se realizará a lo largo de esta investigación.

A continuación los textos de Julia Ramírez Blanco y Yasmín Martín Vodopivec realizan lecturas homólogas sobre las performances de Galindo en cuanto desarrollo de sus respectivas temáticas y hondura de análisis. Si bien resultan en cierta manera laterales a esta investigación debido a que profundizan y ahondan en temáticas que no aportan significativamente a la misma, aportan al conjunto de saberes que profundizan en el objeto de estudio concerniente.

El texto de Blanco, *Regina José Galindo o el cuerpo como nación* (Málaga, 2009) realiza un estudio comparativo entre el trabajo de Galindo y los artistas del *body art* histórico de los '60 y '70, desarrollando algunas semejanzas y diferencias en cuanto a estética y procedimientos, los cuales resultan reflejados en obras puntuales (un análisis similar se repite en la investigación de Fiengo que se verá más adelante). A raíz de ello plantea como incógnita si el trabajo de Galindo aporta algo nuevo a este género artístico o simplemente se configura como una reversión en Latinoamérica. Incógnita que se responde en el desarrollo de esta investigación desde la propuesta del arte latinoamericano como una expresión profundamente identitaria e incluso, con reapropiaciones de lenguajes extranjeros, pero siempre abordada por, desde y para tratar problemáticas locales.

Comenzando el desarrollo del análisis, Blanco se refiere a la trayectoria artística de Galindo como un *catálogo de torturas*, término que se considera extremo y peyorativo, ya que reduce una gran complejidad de piezas a un término simplista que a su vez, se contradice con la revalorización de las obras que hace posteriormente.

Continúa analizando en el conjunto de sus obras recurrencias de formatos tales como la inmovilización violenta de un cuerpo, la privación de la libertad, el encierro, el

aislamiento; y de temáticas como lo es la violencia de género, la violencia estatal y privada. Afirma así que las obras de Galindo sobre violencia de género remiten a Marina Abramovic o Gina Pane y al feminismo de la segunda ola, pero a diferencia de ellas, destaca que los sucesos con los que Galindo vincula sus performances son acontecimientos específicos de la vida real. Es decir que a diferencia de los *body artists*, la agresión física en el trabajo de Galindo nunca es mera escenificación, al respecto afirma: ñen ningún caso se trata de una simple repetición del trabajo ajeno. Siempre puede observarse un proceso de relectura, que reubica la violencia a la que se refieren las piezas de los setenta dentro del contexto específico de las agresiones locales, convirtiendo su dolor en el de América Latinañ (Blanco; 2009:442). De este modo, la violencia y radicalidad de las performances de Galindo son adjudicables a su experiencia de vida en Guatemala, en una sociedad marcada por un trauma sin resolver y donde se respira violencia. Su cuerpo representa así su país y las diferentes formas de maltrato al que son sometidas las mujeres guatemaltecas, quienes se corresponden con una determinada clase social y pertenencia étnica. Finalizando, concluye que aunque formalmente la obra de Galindo se aproxima mucho al *body art* histórico, con la diferencia de que en éste su sentido no tenía relación con los discursos nacionales, en cambio el trabajo de Galindo se configura como un arte de marcado carácter nacional.

Puede concluirse de este modo, que la autora propone un paralelo entre cuerpo y nación, el cuerpo de Galindo comometáfora de Guatemala, explicitando que cualquier violencia ejercida contra el país, contra su pueblo o sus tierras,son manifestadas en el cuerpo de Galindo.De esta manera se vuelve inevitable evidenciar la relación entre el título-concepto que Blanco propone en su artículo con el concepto eje de esta investigación, en tanto cuerpo como territorio/cuerpo como nación. Con la diferencia de que en esta investigación el cuerpo como territorio está lejos de referirse a la idea de nación, sino que busca apelar a un territorio colectivo, por no decir universal, como son los cuerpos oprimidos. Sumado a que el concepto de ñnaciónñ no deja de remitir a una imposición creada sobre las comunidades indígenas originarias y asimismo remitiendo a la violencia de la colonización.

A su vez, el texto de Vodopivec ñLa práctica artística de Regina José Galindo: anatomía de una metáfora emancipatoriañ (2017), también realiza un breve análisis del trabajo de Galindo recorriendo su trayectoria artística. Pero lo más relevante de este escrito para la propia perspectiva, radica en la productiva relación que establece entre

performance y poesía: la autora afirma que el hecho de que Galindo sea poeta y se haya dedicado a la escritura previamente a ser performer, ha marcado en profundidad su trayectoria y su manera de configurar sus obras. En las primeras performances de Galindo, su relación con la poesía resulta más evidente debido a la presencia de la palabra y la exploración de la carga poética del cuerpo desde una perspectiva material (tales como *El dolor en un pañuelo* y *Le voy a gritar al viento*, ambas de 1999) en la que el cuerpo inmovilizado se convierte al mismo tiempo en el sujeto y el objeto de la acción. En performances posteriores, desarrollará un proceso de prospección sobre la práctica artística de la performance para terminar planteando cuestiones colectivas incluso a través de la ausencia de la corporeidad (Vodopivec; 2017:370). De este modo la autora logra relevar el aspecto poético de las performances de Galindo, temática poco abordada en los estudios encontrados. En la trayectoria performativa de la artista, la poética que se construye a través de signos será una constante en su obra, en sus acciones, cargadas de contenido simbólico, donde lo corpóreo representa la fragilidad del individuo, la dolorosa timidez de los otros y la sistemática vejación de los sistemas de poder, afirma Vodopivec.

En su análisis, también asevera que le resulta especialmente llamativa la capacidad de Galindo para reflejar el horror y la indignidad mediante el uso de «la estética de la violencia», temática que se aborda en el capítulo IV de la presente investigación, en vínculo con *Cuerpos sin duelo* de Ileana Diéguez. Blanco afirma que a través de signos la artista logra expresar la fragmentación de la identidad, el olvido y la desesperanza, no de una manera mimética, sino partiendo de una metaforización de la historicidad para hablar de conflictos de índole más existencial donde se produce una identificación universal abstracta. Por lo tanto analiza la relación poesía- performance desde un lugar puramente procedimental y estilístico.

Por otra parte, puede afirmarse que los estudios que más se acercan a este análisis son los de Sergio Villena Fiengo, quien escribe en 2010 *Regina Galindo: el arte de arañar el caos del mundo. El performance como acto de resistencia* (Costa Rica), y posteriormente, en 2015 publica *El anti-ceremonial público en la obra de Regina José Galindo* (España). El primer ensayo tiene como propósito explorar el trabajo que realiza Galindo prestando atención al potencial de transformación de los imaginarios sociales que posee el arte contemporáneo en Centroamérica. Pone en diálogo la obra de Galindo con las tesis del psicoanálisis versionadas por Slavoj Žižek

con base en los textos de Jacques Lacan. Anclando y desarrollando este análisis en dos de sus performances: *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003) y *Perra* (2005). Según el autor la primer performance puede interpretarse como un solemne y melancólico ritual de duelo, en el espacio que, según la teoría psicoanalítica que referencia, está ubicado entre las dos muertes -la física y la simbólica- de quienes fueron víctimas del ejército durante la guerra civil. Es una evocación de la existencia simbólica de los desaparecidos físicamente para protestar ante el aberrante acto jurídico que pretendía habilitar legalmente como aspirante a la presidencia de la república a Efraín Ríos Montt. Siendo un recordatorio de que, de cumplirse ese objetivo se estaría produciendo ya no sólo la muerte física de las víctimas, sino también su muerte simbólica, puesto que, de consumarse ese hecho, el crimen estaría siendo duplicado: el responsable de su muerte física humillaría esta vez la memoria de las víctimas. Esta visión de la zona *entre dos muertes*, es también utilizada por Veena Das en referencia a las mujeres violadas y rechazadas por la sociedad, y puesta en juego en la presente investigación en el capítulo IV *El cuerpo femenino como territorio de resiliencia en la performance de R.J.Gö*. Resulta interesante mencionar cómo Galindo puede inspirar este concepto a partir de distintas performances, así como a través de diferentes situaciones sociales tales como la injusticia ante las víctimas de la violencia de género como los desaparecidos en dictadura.

Asimismo, acerca de la temática del duelo y trauma que se abordarán en el capítulo III, Fiengo afirma concordantemente que no hay *democracia* ni *paz* si no se saldan las cuentas con el pasado, si no se realiza adecuadamente el duelo por los desaparecidos, si no se conoce la verdad, se repara la injusticia y se trabaja para terminar con la violencia y sus causas. Cada huella que deja Galindo en su recorrido de *¿Quién puede borrar las huellas?* parece escenificar el *marcar repetidamente el trauma* como tal, en su misma *imposibilidad* en su horror no integrado, por medio de algún gesto simbólico *vacío* (2010: 57). Para finalmente realizar una comparación muy acertada con *Balkan Baroque* (1997) de Marina Abramovic, donde durante cuatro días y seis horas, la artista limpia meticulosamente mil quinientas piezas de huesos de ternera aún sangrantes que formaban una montaña sobre la que estaba sentada. Como Galindo en *¿Quién puede borrar las huellas?*, Abramovic escenifica el sangriento e infinito horror desencadenado en la guerra civil y la cruel limpieza étnica que enlutó su lugar de origen durante la guerra.

A su vez, con *Perraö* (2005, Milán-Italia) Fiengo remite a la violencia contra las mujeres vivida en Guatemala, con un aporte muy interesante que se vincula con el concepto de identidad trabajado en esta investigación. Esta relación la hace en base a la teoría de Judith Butler de su libro *Cuerpos que importan* (2000) acerca de las identidades temidas, es decir, aquellas que escapan a la norma de la identidad correcta, en este caso para devenir a queer (Butler) o perra (Fiengo). De modo que la performance opera como una forma de resistencia a la estigmatización, como un desafío abierto a los códigos culturales hegemónicos que pautan la vida social, como una forma de desestabilización que hace huella en aquella dimensión que el psicoanálisis lacaniano denomina como Simbólico. De manera paradójica, aunque también implica una importante promesa, el sujeto encasillado como *queer* en el discurso público a través de interpelaciones homofóbicas de diverso tipo retoma o cita ese mismo término como base discursiva para ejercer la oposición (Butler citada por Fiengo). Por lo tanto escribirse *Perraö* es un acto de resistencia pública ante las normas impuestas por la masculinidad hegemónica. Este análisis resulta muy interesante ya que plantea claros lazos con la mirada que se plantea en el capítulo IV de esta investigación acerca de la identidad como clausura y como método de control de los ciudadanos, basado en la teoría de Deleuze y Guattari. La femineidad no es producto de una decisión, sino de la cita obligada de una norma, una cita cuya compleja historicidad no puede dissociarse de las relaciones de disciplina, regulación y castigo (Butler; 2002: 326). Por lo tanto se coincide con el autor que reivindicar como propia alguna de esas identidades temidas (como la de *Perraö* o *queer*), resulta en un acto de rebeldía que se escenifica en el campo artístico contemporáneo.

Para Fiengo, el pasaje hacia la violencia autoinfligida como acto extremo de subjetivación artística es una de las estrategias performáticas que Galindo utiliza en sus propuestas con el fin de romper el silencio y confrontar a los espectadores con aquello que, en lo profundo, les perturba. Así como Blanco, el autor vincula las obras de Galindo con el *body art* histórico, algunas obras puntuales como *Perraö* con *Actionsetimentale* (1973) de Gina Pane, *Transfertö* (1973) y *Psichéö* (1974), con la diferencia de que Pane realizaba sus obras por amor y como ya se dijo, Galindo pretende evitar el romanticismo del artista solidario.

Luego, en *El anti-ceremonial público* en la obra de Regina José Galindo, Fiengo trata las problemáticas de la memoria en Centroamérica a través del trabajo de

Galindo. Para tal fin, realiza la selección de las siguientes obras: ¿Quién puede borrar las huellas? (2003), El peso de la sangre (2004), Toque de queda (2005), Corona (2006). Mientras, ellos siguen libres (2007), Extensión (2008), Hermana (2010), Tierra (2013), Suelo común (2012) y Culpable (2015). Mencionando la trayectoria como arriesgadas acciones artísticas ya que las presenta en su propio país, con los evidentes riesgos que eso significa para su seguridad personal. Galindo ha dedicado varias intervenciones al tratamiento de la dramática violencia estatal ejercida sobre la población civil, así como sobre sus prolongadas secuelas en la Guatemala posbélica. El aporte del arte contemporáneo a ese trabajo de la memoria ha sido fundamental, el cuerpo de Galindo es imagen dialéctica afirma el autor, campo de luchas, territorio de simbolizaciones y soporte de la memoria colectiva.

Finalmente, en 2015 María Lledó Sancho Ribés publica su tesis doctoral Regina José Galindo. La performance como arma en la Universitat Jaume I, España. Tornándose el más profundo y completo estudio encontrado hasta el momento, con la salvedad, como se advirtió al comenzar, de que se trata de un campo de análisis en permanente exploración. Su aporte consiste en el estudio de la trayectoria artística de Galindo analizando su contexto histórico y cultural para ponerla en juego en la práctica educativa. Se manejan tres recursos concretos para acercar el quehacer artístico de Galindo al espectador, y que son: una visión sobre la historia de su país, Guatemala, como fuente de inspiración y marco fundamental de su acción; una panorámica sobre el arte de performance de artistas centroamericanas y sudamericanas, a fin de conocer la herencia y actualidad artística de la cual Regina se ha valido. Para ello seleccionó a Marta Minujin, Antonieta Sosa, María Teresa Hincapié, Ana Mendieta, Tania Burguera, Rocío Boliver, Lorena Wolffer, Maris Bustamante y Mónica Mayer. El estudio visibiliza y pone en diálogo el trabajo, las motivaciones y estéticas de grandes mujeres artistas en Latinoamérica en un complejo entorno artístico de desigualdad, regido por un orden patriarcal. De esta manera, procede a comparar y conectar obras de las artistas mencionadas con obras de Galindo, poniendo en juego temáticas como la posición del espectador, el vínculo entre artistas y educadoras, el uso de los espacios, los límites y resistencias del cuerpo.

Luego, incluye una detallada biografía de la artista que deviene en una clasificación de sus obras subdivididas por las temáticas relevantes en su trabajo. La primera parte titulada El origen está escrito hace referencia a la obra literaria de

Galindo y cómo ésta impacta en su trabajo visual; luego desarrolla *Siempre*, la costilla de Adán, donde pone en jaque las diversas problemáticas existentes en torno a las violencias contra las mujeres. Le continúa *Cultiva el miedo, plántalo con violencia* y obtendrás poder relatando la manera en que el Estado y las instituciones atentan contra los sectores sociales más vulnerables, y cómo el imperialismo se impone en América Latina. En *Duerme, sociedad, duerme* habla de la sociedad guatemalteca y la manera en que sus habitantes viven en el miedo y el adormecimiento. Finalmente, *Morir sin justicia* aborda las problemáticas que se dan en torno a la muerte, analizando también las performances de Galindo donde se denuncian las distintas muertes injustas alrededor del mundo.

Finalmente, Sancho Ribés realiza un trabajo de campo a partir de una exposición de las obras de Galindo, usando la educación artística como medio vertebrador y educador en el ámbito universitario. La autora realiza un proyecto expositivo de las obras mediante fotografías, videos y poemas, en una galería de arte de la Universidad Jaume I de Castellón (España). La exposición era guiada a través de unos vinilos que imitaban las huellas de Galindo en *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003), una intervención que se considera interesante a nivel conceptual, pero ordinaria en cuestiones de materialidad.

A raíz de la exposición se realizaron encuestas a los espectadores sobre sus impresiones del trabajo de Galindo así como también, se propuso la realización de obras artísticas por parte del alumnado inspiradas en las piezas expuestas. Las mismas, detalladas en la tesis, cuentan con lecturas notables del trabajo de Galindo, realizando relecturas de las obras, respuestas e incluso sátiras, estableciendo nuevas denuncias o las mismas, pero reapropiándose del lenguaje, siempre desde un lugar personal pero criterioso.

A partir de este trabajo de campo la autora logra demostrar que muestras de este tipo pueden ser excelentes herramientas educativas, logrando a través de la exposición cohesionar todos los ámbitos educativos que pretendía trabajar con el alumnado (historia, feminismo, ética, inteligencia emocional y arte). Sancho Ribés logra demostrar que la performance sirve como herramienta para educar en la igualdad, para generar empatía y una mirada crítica de la sociedad a través del arte. De modo que todo el cuerpo de la tesis orienta su visión hacia la educación, resultando disímil a esta investigación.

Concluyendo, en torno a la recurrencia de ideas críticas puede observarse que existen ciertos factores en común que nuclean las investigaciones relevadas. Entre ellos, consta la visión de cuerpo como metáfora del cuerpo social, la violencia estética de las performances de Galindo atribuida a su entorno sociopolítico, la visión de sus actos artísticos como denuncia de injusticias sociales en tanto se tornan políticos, y finalmente la performance como acto emancipador frente a la realidad mencionada.

En tanto, lo que esta investigación se propone aportar al trabajo sobre la artista es el análisis de su trabajo en profundidad a partir de la incorporación de teorías específicas de cuerpo, performance y política. Delimitar la especificidad de tales conceptos permite realizar otros vínculos entre las propuestas artísticas y los mismos, permitiendo encontrar nuevas aristas que posibiliten ampliar la lectura sobre las performances de Galindo. Estos extractos conceptuales le darán al análisis un espesor que permite comprender ciertos aspectos en relación al cuerpo, tanto las particularidades del cuerpo de la artista en situación performática, como el vínculo hacia la globalidad del paralelo entre *su* cuerpo y el de *otros*. A su vez, se indaga en la cuestión política de estos aspectos, tanto el cuerpo como ente político así como la politicidad de las acciones artísticas y performáticas. De este modo, esta lectura permitirá comprender sus obras desde una perspectiva más específica.

MARCO TEÓRICO

Performance: hacia una definición del término

El presente marco teórico se compone de diferentes extractos conceptuales, los cuales procuran servir de caja de herramientas analítica para el abordaje del propio objeto de estudio: las performances seleccionadas de la artista Regina José Galindo, abordando el cuerpo como territorio político dentro del campo artístico. Los conceptos nucleares trabajados serán, en primera instancia, el de *performance*, para luego dar paso al concepto de *cuerpo* y finalmente al de *política*.

Existe un gran debate acerca de la terminología y el concepto de *performance*, qué involucra la cuestión de su significado y las expresiones que abarca, acerca de cuáles son sus componentes, si sería considerado arte, si el vocablo es femenino o masculino, hasta inclusive la polémica en el ámbito artístico latinoamericano de por qué utilizar un término de procedencia anglosajona. Para abordar la complejidad de debates que la performance suscita, la presente investigación se sostendrá principalmente en dos pilares teóricos fundamentales y contemporáneos en los estudios de performance en Latinoamérica. Uno es la propuesta de Diana Taylor, exployada en indagaciones tales como *Estudios avanzados de Performance* (2011). Taylor es una de las principales exponentes en investigaciones sobre Performance en América Latina, quien funda junto a otros investigadores del área el Instituto Hemisférico de Performance y Política en Nueva York¹. El otro pilar lo constituyen las investigaciones de Ileana Diéguez Caballero, estudiosa cubana, radicada en México, quien trabaja sobre problemáticas del arte, la memoria, la violencia, el duelo, las teatralidades y performatividades expandidas y sociales. Si bien estos constituirán los aportes troncales de los cuales se abrevará, asimismo se extraerán otras propuestas teóricas pertinentes, procurando ponerlas en diálogo entre sí y con el consecuente objeto de estudio.

¹ El cual investiga esta disciplina tanto a nivel teórico como práctico. Trabajan en este Instituto artistas, académicos y activistas americanos y su objetivo es crear nuevas vías para la colaboración y la acción, generando cursos, investigaciones, publicaciones y archivos.

Para comenzar, puede observarse que los debates en torno a la performance emergen en el intento de ponerle nombre a una nueva forma de arte que irrumpe en el mundo occidental en las últimas décadas del siglo XX y que excede los límites reconocidos para los lenguajes artísticos, entre ellos el teatro, hibridando elementos que provienen de la instalación plástica y museística, la acción política activista y la danza, entre otros. Asimismo, excede límites de tiempo, de espacio, de realidad y ficción. De manera que cualquier definición que logre conseguirse, será derribada en la próxima performance; ya que romper las reglas es la regla de la performance. Erika Fischer Lichte, teórica teatral, en su libro *Estética de lo performativo* (2004) afirma que la performance logra anular la nitidez y la polaridad de parejas dicotómicas tales como sujeto/objeto o significante/significado. Es decir, escapa a la norma y a divisiones, y así, en primer lugar, escapa a las normas de género que pudieran dársele. Está siempre rompiendo los límites de la clasificación y no puede ser encasillada ya que su naturaleza consiste en renovarse continuamente.

Ahora bien, cuando se habla del vocablo performance cabe aclarar que no posee traducción al español ni está oficialmente incorporado a nuestro idioma. No forma parte del vocabulario aceptado por la RAE y tampoco existe una palabra en español que posea semejante amplitud de significancia.

Para referirnos a la disciplina artística, performance se traduce como 'arte acción', 'arte vivo' o 'arte de performance'. Pero no se ha encontrado en español un término tan amplio y abarcativo que pueda sustituirlo. En América Latina ha ocasionado múltiples debates y resistencia la utilización de un término extranjero para definir un arte que en la región pretende ser identitario, independiente, político y contestatario. Pero resulta que cualquier término en español, tal como los ya mencionados 'arte acción' o 'arte vivo', son más simplistas y no incluyen la complejidad de debates que la performance implica. El término performance, a diferencia de 'acción', convoca a una lectura política y busca dar cuenta de las estructuras normativas a las que estamos sujetos. Performance evoca tanto la prohibición como el potencial de transgresión, ya que da cuenta de los sistemas económicos y sociales que presionan a los individuos a desenvolverse dentro de ciertas escalas normativas, por ejemplo, la manera en que se despliega el género, la sexualidad y pertenencia étnica.

Diana Taylor, defendiendo el término, expone respecto a esta problemática:

La complejidad del término performance y la imposibilidad de una definición estable me parecen atributos positivos. Performance acarrea la posibilidad de un desafío, incluso de un auto-desafío. Como término que connota simultáneamente un proceso, una práctica, una episteme, un modo de transmisión, una realización y un medio de intervenir en el mundo, excede ampliamente las posibilidades de las otras palabras que se ofrecen en su lugar. Además el problema de intraducibilidad es un bloqueo necesario que nos recuerda que ´nosotros´ (ya sea desde nuestras diferentes disciplinas, o desde nuestros idiomas o ubicaciones geográficas) no nos comprendemos de manera simple o transparente. (Taylor; 2012:55)

Por lo tanto, a pesar de la resistencia, parece que el término performance resulta indicado por ser el vivo reflejo del arte que representa, en cuanto a su complejidad, multiplicidad de opiniones y puntos de vista, y proposición de nuevas formas.

Si bien en la presente investigación se hará uso del término performance como hecho artístico, no está de más poner de relieve la hibridación permanente del concepto, la cual es una de las causantes de las dificultades para construir un sentido de performance, y a partir de allí, de la dificultad también para estudiarla, asirla críticamente. Es que el término no alude exclusivamente al área artística, sino que también tiene significancia a nivel lingüístico, antropológico, deportivo, comercial, político y científico; donde se utiliza para denominar una amplia gama de comportamientos sociales, tal como sostiene uno de los teóricos pioneros del arte de la performance, Richard Schechner (2012). De esta manera, la performance surge como una nueva mirada, es decir, una renovada forma de ver y analizar tanto las manifestaciones artísticas como las culturales y sociales.

Por otro lado, también se utiliza la performance como modo de analizar fenómenos sociopolíticos y culturales que presentan determinadas pautas de comportamiento que se instituyen socioculturalmente. Estas prácticas poseen ciertos patrones recurrentes que permiten diferenciarlas de otro tipo de fenómenos. En ellas existen roles claros e indiscutidos que se encuentran instituidos en un tiempo y espacio

determinados. Asimismo, se encuentran distribuidos y organizados espacialmente construyendo una estética determinada demarcada de manera secuencial. Así, las prácticas deportivas, los rituales sociales, las protestas políticas, los desfiles militares y los funerales se convierten en espacios potenciales para ser pensados a partir de la clave de lectura que se propone: la performance. Esta se constituye como un ólente metodológico para analizar fenómenos de la esfera pública cotidiana. Siguiendo a Taylor:

Entender este fenómeno como performance sugiere que performance también funciona como una epistemología. Como práctica in-corporada, de manera conjunta con otros discursos culturales, performance ofrece una determinada forma de conocimiento. La distinción subraya la comprensión de performance como un fenómeno simultáneamente real y construido, como una serie de prácticas que aúnan lo que históricamente ha sido separado y mantenido como unidad discreta, como discursos ontológicos y epistemológicos supuestamente independientes. (Taylor; 2005:4-5)

Por lo tanto, la performance no sólo permite develar las estructuras que regulan prácticas que son naturalizadas y aceptadas socialmente, sino también se configura como una forma de conocimiento para entender el aspecto social. Esta mirada analítica interroga la dimensión de lo ordinario que se materializa en prácticas corporales y actitudinales atravesadas por aspectos étnicos, identitarios, de clase, y de género². En esta esfera de lo cotidiano, el cuerpo se convierte en la materialidad que nuclea y ancla aspectos de lo ordinario con aquellos pertenecientes al ámbito artístico. Así, se enfatiza el vínculo primordial que la performance establece con el cuerpo, con su expresión y potencialidad. Siguiendo esta premisa, el cuerpo del artista se convierte en materia prima.

² Por ejemplo, Judith Butler, filósofa estadounidense, nos dice que la identidad de género no viene determinada biológica ni ontológicamente, sino que es constituida por una repetición estilizada de actos, un acto al cual Butler da el nombre de óperformance de géneroö.

A diferencia del teatro concebido desde los cánones clásicos, una performance no necesita un espacio designado para desarrollarse, no necesita un texto, ni vestuario, ni iluminación, ni director; pero sí necesita un cuerpo. El cuerpo del performer es el espacio donde ocurre el hecho artístico, un espacio poético, simbólico, y al mismo tiempo absolutamente crudo. El cuerpo, dice el performer Gómez Peña³, ñes el centro absoluto de nuestro universo simbólico óun modelo en miniatura de la humanidad- y, al mismo tiempo es una metáfora del cuerpo sociopolítico más amplioö (2005: 204).

El ser considerado materia prima da lugar para distinguir al cuerpo como espacio y territorio de exploración. Los performers han investigado sus límites, hasta llegar a extremos sumamente radicales, como poner en riesgo su propia vida en pos de la obra artística. Un ejemplo de ello es Marina Abramovic⁴, performer serbia, quien se autodenomina ñabuela de la performanceö por ser una de las artistas y precursoras más influyentes en el ámbito. En 1974 presenta en Nápoles, *Rhythm 0* una obra en la cual la artista ofrecía a los espectadores setenta y seis utensilios, específicamente seleccionados por su capacidad para producir dolor o placer, para que fueran utilizados libremente sobre su cuerpo. Entre ellos se encontraban una pistola, una bala, un perfume, flores, una sierra, un hacha, un tenedor, miel, algodón, un pintalabios, etc. Estaba pautado que la performance duraría seis horas, tiempo durante el cual nadie podía interrumpir la acción, pasara lo que pasara. A lo largo de este período su piel fue cortada, pintada, limpiada, decorada, su ropa rasgada con navajas hasta dejarla completamente desnuda, y su vida amenazada con el arma cargada. El objetivo de esta performance fue investigar los límites del público ante la pasividad de un cuerpo; denunciando de este modo, que la violencia está latente, esperando la oportunidad para ser ejercida. Su cuerpo se transforma en un objeto, tal como anunciaba un texto en una de las paredes de la sala (*I am the object. During this period I take full responsibility*), y la resistencia pasiva se vuelve un aspecto central y simbólico en este tipo de performances en que el cuerpo es ofrecido como un espacio potencial en el que los espectadores puede tanto accionar como resignificar.

3 Performer integrante y creador de la Pocha Nostra, una organización artística canadiense que trabaja con temas políticos, étnicos, de género y transgénero.

4 Artista serbia con más de 30 años de trayectoria en el arte de performance. Su trabajo ha hecho enormes aportes a considerar y construir la performance como tal.

En las performances de Galindo también su cuerpo es reiteradamente presentado resistiendo de manera pasiva ante diferentes fuerzas que emergen como opresoras. Por lo cual el cuerpo se transforma en la primer arma de batalla, no solo para los artistas, sino para todos los cuerpos que viven en carne propia las violencias denunciadas.

De esta manera, el cuerpo en el arte va tomando otras significancias, se expone un cuerpo liberado capaz de confrontar y denunciar con su propia carne los conflictos sociales. Desde la exposición del cuerpo desnudo, hasta el trabajo con sangre, lágrimas, orina, etc., la performance expone una corporalidad que da protagonismo a sus secreciones, fluidos, desechos y materias orgánicas, es decir, elementos corpóreos que quedaban recludos al espacio de ñlo abyectoñ, siendo por ello también desconsiderados como posibles materiales artísticos dentro de un paradigma cultural que por largos siglos definiñ al arte como belleza. Esta configuración comenzó a tener lugar en la poética propuesta por Antonin Artaud, en su ñteatro de la crueldadñ (1938) donde proponía una corporalidad escatológica afirmando que la materia expulsada del cuerpo es constitutiva de vida, configurando así a la obra artística como el *summum* escatológico, la secreción más sagrada del cuerpo del artista.

Este enfoque en lo escatológico es también una manera de dar cuenta del vínculo que se establece con lo ñrealñ, es decir, la renuncia al artificio y la ilusión preponderantes en formatos escénicos tales como la danza o el teatro canñnico de libreto, donde lo real permanece bajo un velo. Siguiendo esta premisa, se encuentra que un elemento clave en la performance es la ausencia de ficcionalización mediante las técnicas usuales: diálogos ensayados, decorados, utilería, así como la invención de una historia a ser contada mediante una actuación que se repite bajo la misma estructura en cada función. Galindo expresa (2018) que en la performance hay ausencia de ficción porque los artistas establecen un trabajo real con la temática que va más allá de la presentación de la obra, que abarca en el tiempo un antes y un después. Por ejemplo en su obra ñAngelinañ (2001) donde durante un mes se viste de doméstica y realiza de esta manera todas sus actividades cotidianas. Su vida da un giro absoluto, de repente ya no podía ir a los mismos lugares, a su pareja le daba vergüenza salir con ella, y sufría discriminación en todo lugar público (debido a ser mujer, indígena y pobre, tres aspectos muy mal vistos en una sociedad misógina como Guatemala). De este modo, la ausencia de ficción en la performance se da en tanto la artista se vincula desde todos los aspectos de su vida con la misma, ya que incluso después del mes su autoestima estaba

Por el piso y su postura corporal había cambiado, relata Galindo. Es decir, que el único aspecto que podría conceptualizarse como ficción dentro de una performance es la acción mediatizada (por foto o video) y manifestada como signo. Por lo tanto, en torno a esta cuestión, Abramovic expone a modo de comparación que en el teatro el cuchillo no es cuchillo y la sangre es solo ketchup. En la performance en cambio, la sangre es el material, y la hoja de afeitar o el cuchillo es la herramienta (Abramovic en TED, 2015), es decir que hay una profunda búsqueda de la honestidad y de una comunicación sin interferencias. La performance es un acto profundamente vivo. Cada acción es realizada de manera irreplicable y auténtica: un corte, un golpe, un llanto, un encuentro, la asfixia, el desmayo, el dolor. Y es gracias a este carácter de verdad que la performance no puede ser ensayada ni repetida, no existe posibilidad de que un corte pueda realizarse dos veces de la misma manera, en el mismo lugar. Y es allí donde reside la potencia de la performance. La organicidad y la fortaleza de la acción performática son dadas por su carácter efímero y real, por ser un acto único e irreplicable enmarcado en un tiempo específico.

Se construye así un acontecimiento que implica una nueva relación con el cuerpo, rompiendo los tabúes que actúan como barrera entre la materia orgánica y la simbólica, entre la carne y los conceptos. Esta nueva relación no sólo se evidencia en el cuerpo de la artista sino que es contagiada⁵ al espectador, el cual se ve interpelado por las situaciones propuestas. Quien pretendía ser simplemente espectador de la obra artística se ve irremediamente confrontado por la acción, de manera que se diluyen las dicotomías de espectador-pasivo artista-activo. Emergiendo así la figura de los espect-actores⁶, donde el espectador comienza a tener voz y cuerpo en el hecho artístico y deja de ser considerado un simple receptor de información.

Para Diéguez, la performance, las manifestaciones marginales y las prácticas escénicas contestatarias y políticas en el territorio Latinoamericano, tienen un espacio específico de desarrollo estrechamente ligado a su contexto sociocultural. En su libro *Escenarios liminales. Teatralidades, performance y política* (2007) expone que este espacio se presenta como un territorio liminal, y permite comprender cómo los márgenes, umbrales, fronteras y límites, se constituyen como territorio fértil para la

⁵ El contagio es, en la poética artaudiana, el modo de transmisión tanto de la peste como del teatro.

⁶ Término propuesto por Augusto Boal y desarrollado en la poética del Teatro del Oprimido.

gestación de nuevos formatos, tanto artísticos como vinculares. El concepto de liminalidad parte de la antropología social de Víctor Turner, y es considerado como una fase de transición, límite o frontera entre dos campos. La misma posee ciertas características, tales como una función purificadora y pedagógica en la comunidad, el otorgamiento de poder a los débiles, invertir roles sociales y habilitar una situación de *communitas*. La *communitas* es planteada como una antiestructura en la que se suspenden las jerarquías, estableciendo relaciones igualitarias espontáneas y no racionales. Antiestructura que pone en crisis los status y jerarquías, asociada a situaciones intersticiales, o de marginalidad, siempre en los bordes sociales y nunca haciendo comunidad con las instituciones, de allí la necesidad de remarcar la condición independiente, no institucional, y el carácter político de las prácticas liminales (Diéguez; 2007:18). Los conceptos de liminalidad y *communitas* están estrechamente relacionados, ya que es una la que propicia la otra.

En estos márgenes o límites, el arte y la vida están estrechamente relacionados, lo liminal también importa como condición o situación desde la cual se vive y se produce el arte, y no únicamente como estrategias artísticas de cruces y transversalidades. Desde su concepción teórica la liminalidad es una especie de brecha producida en las crisis (Diéguez; 2007:31). Por lo tanto, para hablar de liminalidad en el arte es indispensable relacionar el hecho artístico con su contexto, siendo el uno la raíz del otro. Ésta, es una mirada opuesta a la formalista y estetizante que ha predominado en la historia del arte. Por lo tanto, ¿Qué otro lugar para hablar de liminalidad que Latinoamérica? Diéguez utiliza los conceptos de la antropología social para analizar un fenómeno artístico que ya sucedía en América Latina: otra manera de generar hechos artísticos, una forma que se aleja de las jerarquías teatrales y los mecanismos clásicos de la puesta en escena, donde el texto dramático ocupaba un lugar fundamental. Incluso, la misma performance se incluye dentro de un área liminal del campo artístico, debido a que surge entre disciplinas, ocupando un espacio marginal de las artes clásicas.

Finalmente, y de acuerdo con Taylor se puede definir a la performance como antiinstitucional, antielitista y anticonsumista, precisamente por su carácter político, social y efímero. La performance viene a constituir una provocación y un acto político casi por definición, aunque lo político se pueda entender a veces más como ruptura y desafío que como posición ideológica o dogmática (Taylor; 2012:65). Se retomará esta

arista de la performance cuando se aborde el concepto de política más adelante en este mismo capítulo. Dejando establecidas algunas nociones básicas sobre performance, se desarrollarán a continuación los conceptos de cuerpo y política que se consideran útiles para el análisis del trabajo de Galindo.

El cuerpo del performer como òCuerpo sin Órganosö

Como se estableció anteriormente, considerar el rol del cuerpo en la performance es un elemento clave para el análisis que se realiza, debido al protagonismo indiscutido que posee. Respecto a las teorías y conceptos sobre cuerpo, se decide tomar la idea de Cuerpo sin Órganos instaurada de manera señera por Antonin Artaud, y luego desarrollada por Gilles Deleuze y Félix Guattari; así mismo, estas teorías repercuten y tejen conexiones con la visión de cuerpo de Jean-Luc Nancy. Se establecerá un diálogo constante entre el concepto de cuerpo y el de política desarrollado posteriormente, ya que ambos son inherentes en la concepción de Cuerpo sin Órganos.

Los interrogantes que guían las problemáticas de esta investigación en torno al cuerpo son las siguientes: ¿Se tiene o se es un cuerpo? ¿Cómo están demarcados sus límites? ¿Qué sucede cuando el cuerpo es violentado? ¿Qué le sucede a mi cuerpo cuando el cuerpo de otro es violentado? ¿Qué cuerpo es el que se pone en juego en el ámbito de la performance latinoamericana? ¿Qué cuerpo es expuesto en las performances de Galindo?

La idea de Cuerpo sin Órganos (en adelante referido como CsO) fue instaurada por Artaud en su libro *Para terminar con el juicio de Dios* (1958), dónde, tal como el título lo indica, expone teorías que buscan independizarse de la visión cristiana, y por tanto, de la teoría platónica de cuerpo y alma. En esta esfera se materializa la dualidad entre cuerpo y esencia, teoría que remite a la idea de alma como elemento divino, a priori e inmortal; y al cuerpo como elemento mortal, mutable y dependiente del alma.

Según esta visión, anclada en gran medida por la Iglesia Católica, y que ha regido el pensamiento y la manera de concebir el cuerpo durante siglos, se instituye que *se es alma y se tiene cuerpo*. El cuerpo es considerado tanto el vehículo como la cárcel

del alma, y la tentación ante la cual el alma pura debe resistir, para mantenerse bajo el juicio de Dios, es decir, noble, justa y virtuosa. De manera tal que el cuerpo es asociado y sentenciado a lo mundano, el cual sucumbe ante las pasiones, los placeres, y es inhibido por temores. Es decir así, el cuerpo es símbolo de pecado.

Ahora bien, cuando en 1947 Artaud escribe⁷:

El cuerpo es el cuerpo

Está solo

Y no necesita de órganos

El cuerpo no es jamás un organismo

Los organismos son los enemigos del cuerpo

Le declara una guerra no a los órganos, sino a la idea de organicidad, al organismo como organización jerarquizada. En este sistema, los órganos se encuentran subordinados a la unidad como estructura madre, componiendo así un elemento cerrado y finito, una entidad disciplinada y ordenada en la cual cada fragmento constituye una parte única e indispensable. Y esta unidad se instituye como cuerpo, regido por el juicio de Dios.

La visión teológica es luego complementada y afirmada con el esquema corporal instaurado por las ciencias biomédicas, cuyo desarrollo se da en el siglo XVI durante el Renacimiento. Se establece de esta manera un esquema corporal determinado, cuyos órganos mantienen una relación de ensamble, un lugar de pertenencia específico dentro del cuerpo, así como una función única y determinada, es decir los ojos están hechos para ver, la lengua para hablar, el cerebro para pensar, etc. De esta manera, los órganos son confiscados a esta única función, y se le niega cualquier otra posibilidad, ante lo cual Deleuze y Guattari luego responderán: ¿Tan triste y peligroso es no soportar los ojos para ver, los pulmones para respirar, la boca para tragar, la lengua para hablar, el

⁷ en formato de poema radiofónico Para acabar con el juicio de Dios, escrito para el programa «La Voz de los Poetas», censurado antes de ser publicado debido a la crudeza de su lenguaje, «y es una experimentación no sólo radiofónica, sino biológica, política, que provoca la censura y la represión» (Deleuze y Guattari, 2002: 1). Finalmente fue publicado en 1948, año de su muerte.

cerebro para pensar (¿)? Por qué no caminar con la cabeza, cantar con los senos nasales, ver con la piel, respirar con el vientre (2002:156). Visibilizando que la imposición de una funcionalidad determinada atenta contra la experimentación y el deseo individual de cada cuerpo.

Así, a la hora de abordar al cuerpo tanto desde la teología como desde la medicina, éste es visto como un objeto, ajeno a la verdadera esencia. En esta organización jerárquica que presenta el organismo, la ciencia ha dado predominancia a la vista por sobre los otros sentidos, la cual implica un proceso de abstracción donde se separa el sujeto y el objeto, por lo que el sujeto se presenta cartesiano, es decir pensante, mientras que su cuerpo, inerte, es el objeto de estudio. La preponderancia de la vista va en detrimento del conocimiento y experiencia del cuerpo a través del resto de los sentidos como el tacto o el olfato. Este proceso ocular centrista se distingue también en la medida que el cuerpo es organizado visualmente y con relaciones jerárquicas: hay órganos más importantes que otros, por ejemplo el corazón se considera más importante que la vesícula y el cerebro más importante que el útero. De allí se desprenderán, a lo largo de los siglos, diversas lecturas (patriarcales, racionalistas, y hasta eurocentristas) de los cuerpos.

Se consolida de esta manera una visión que clausura al cuerpo, que lo decomisa, donde no sólo es concebido como posesión sino que tiene asignado un límite preciso: la piel. Todo lo que esté dentro de la piel es cuerpo y lo que está fuera de ella deja de serlo, por lo tanto permanece dotado de un principio y un fin específico. Este *corpus* idealizado, fue considerado como objetivo e indiscutible, constituyendo un modelo que estigmatizó el comportamiento corporal, confiscando al cuerpo bajo un límite espacial preciso y funciones específicas que responden a una norma y a un poder tanto religioso, como político y social.

Por ello el Cuerpo sin Órganos pretende ser el plan que lo libera. Deleuze y Guattari escriben en 1947 "Como hacerse un cuerpo sin órganos", donde amplían y desarrollan el concepto instaurado de manera primaria por Artaud.

Se dice: ¿qué es el CsO? pero ya se está en él, arrastrándose como un gusano, tanteando como un ciego o corriendo como un loco, viajero del desierto y nómada de la estepa. En él dormimos, velamos,

combatimos, vencemos y somos vencidos, buscamos nuestro sitio, conocemos nuestras dichas más inauditas y nuestras más fabulosas caídas, penetramos y somos penetrados, amamos. (Deleuze y Guattari; 2002:156)

Es decir, en él vivimos y constituye el contacto primordial con las fuerzas vitales. Existe en este concepto un gran plano de virtualidad que apunta a reconfigurar nuestra visión de cuerpo dotándolo de nuevos conceptos y significaciones. Proponiendo abandonar el cuerpo teológico y médico antes mencionado, con todos los mecanismos de poder que lo condicionan. Este cuerpo dogmado ha sido para Deleuze y Guattari resultado también de políticas capitalistas que buscan controlar los cuerpos de las personas para que se adapten al sistema de orden y producción. Este adoctrinamiento es llevado a cabo por instituciones tales como la escuela, las cárceles, la familia, la religión, los medios de comunicación, así como por los valores sociales, las creencias y prejuicios que se reflejan en los comportamientos socialmente aceptados. Así, los cuerpos de los individuos se ven restringidos en sus trayectos y recorridos, en permanecer saludables para trabajar, en constituir familias nucleares y procrear, en adquirir los bienes económicos necesarios para sobrevivir dentro del sistema. Ante lo cual los autores se preguntan:

¿Cómo liberarnos de los puntos de subjetivación que nos fijan, que nos clavan a la realidad dominante? Arrancar la conciencia del sujeto para convertirla en un medio de exploración, arrancar el inconsciente de la significancia y la interpretación para convertirlo en una verdadera producción, no es seguramente ni más ni menos difícil que arrancar el cuerpo del organismo. (2002:165)

De esta manera, se pone de manifiesto que el CsO es también una práctica que se opone al orden y jerarquía que presenta un organismo y se revela ante los mecanismos de poder que lo condicionan. Pero el CsO se opone a las representaciones canónicas del cuerpo en el arte: sujeto a estándares de belleza, docilidad, armonía y

racionalidad, y en este sentido, posibilita pensar en otra política del arte que atañe directamente a las manifestaciones performáticas. En tanto que éstas ponen ñen escenañ otras corporalidades disruptivas que exploran los límites más allá de lo que la piel ñcontieneñ y sujeta. Deleuze y Guattari definen al organismo como un estrato del cuerpo sin órganos, a su vez, es aquel *juicio de Dios* conceptualizado por Artaud el que convierte al CsO en un organismo, en un sujeto, en una significación. Y en reacción a los estratos el CsO propone la desarticulación, la experimentación y el nomadismo, propone arrancar la conciencia del sujeto para convertirla en un medio de exploración. De esta manera, llegar a él es un ejercicio ya que oscila constantemente entre las superficies que lo estratifican y el plan que lo libera. ñPues no puede hablarse de ´mi´ cuerpo sin órganos, sino de ´yo´ en él, lo que queda de mí, inalterable, y cambiando de forma, franqueando umbralesñ (Deleuze y Guattari; 2002:166). De modo que se lo considera un límite que no se puede conseguir ni alcanzar, un cuerpo que no existe como tal pero al cual nos aproximamos todo el tiempo.

En el CsO sus órganos se emancipan y se vuelven fragmentos de potencialidades, y en este sentido, en tanto potencia, es también devenir, y así, posibilidad de una acción política en el sentido deleuziano. El concepto de ñdevenirñ es acuñado por Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas*(2002), el cual se considera esencialmente político ya que se produce con el encuentro entre dos cuerpos, ñnadie sabe qué es lo que puede un cuerpoñ afirma Deleuze⁸ remitiendo al plano de virtualidad de lo posible donde un cuerpo puede entrar sólo a partir de la relación con otro cuerpo. Porque es en este cruce donde se crea un nuevo espacio donde se descubren capacidades y potencialidades desconocidas para esos cuerpos de manera a priori al contacto. Es en el contacto con el cuerpo de otra persona donde existe el vórtice para ingresar a la infinitud de posibilidades en lo que un cuerpo puede devenir. De manera que cada encuentro en un espacio abierto⁹ es efímero, inesperado e incontrolable. Abreviar de este concepto permite abrir el análisis de Galindo a lo que el cuerpo performático *puede* hacer o expresarmás allá de su piel, rompiendo las jerarquías organicistas y racionalistas que lo sujetan a un orden, para ver cómo, en ese gesto de quiebre de los límites, se cifra

8 Citando a Spinoza en su libro Spinoza. Filosofía práctica (1970).

9 Es decir, un espacio nómada, donde los cuerpos pueden moverse con libertad. bajo una configuración rizomática. Concepto desarrollado por Deleuze y Guattari en la introducción a *Mil Mesetas*.

una política del arte que propone la tarea de resistir al poder, conformando un cuerpo como núcleo de memoria viviente.

Y se encuentra en el arte, específicamente en la performance este espacio potencial donde los cuerpos entran en devenir, ya que, siguiendo con sus características antes vistas, acontece de manera inesperada, no existe control sobre el artista ni el espectador, es efímera y posee un carácter de veracidad. De modo que es un espacio en el cual permanecen latentes las infinitas posibilidades de emancipación de los cuerpos, así como de construcción de nuevos sentidos a nivel colectivo.

Jean Luc Nancy, en su obra *Corpus* (2003), expone también la antes mencionada relación dicotómica religiosa de cuerpo y alma, según la cual se entiende al cuerpo como materia y al alma como forma, la forma que habita y da vida a ese cuerpo cerrado y finito, para dar pie a una de las afirmaciones fundamentales de su filosofía: *No tenemos un cuerpo, sino que somos un cuerpo*. De la misma manera, afirma que si el cuerpo cerrado existiera, sería una masa, un bloque impenetrable, no un sujeto. *“Ahí donde hay una masa de cuerpo no hay tampoco cuerpos y ahí donde hay una masa de cuerpo hay un montón de cadáveres”* (Nancy; 2003:87). En el cadáver el cuerpo desaparece. Un cuerpo encerrado no es un cuerpo, el cuerpo es siempre abierto e infinito, todo lo contrario de cerrado y acabado. El cuerpo consiste en exponerse, y para ser expuesto hace falta ser extenso, entendiendo por exposición la existencia misma.

Los cuerpos [...] son el espacio abierto [...]. Los cuerpos son lugares de existencia y no hay existencia sin lugar, sin ahí, sin un aquí, para este. El cuerpo-lugar no es ni rellenos, ni vacío, no tiene ni fuera, ni dentro, como tampoco tiene partes, totalidad, funciones o finalidad. (Nancy; 2003:16)

Y concluye afirmando que *“el cuerpo da lugar a la existencia”*, es decir, no hay existencia sin cuerpo. Así como tampoco hay relaciones posibles en la ausencia de cuerpos. Y para Nancy el cuerpo existe únicamente en relación, en relación a otros, a algo, a sí mismo. Por lo que no propone pensar al cuerpo, sino pensar *desde* el cuerpo y *entre* cuerpos. De modo que en articulación a Deleuze y Guattari, el cuerpo es para

Nancy devenir en tanto la conexión con otro cuerpo es el acontecimiento mediante el cual es posible reinventarse, es posible la existencia.

Nancy pretende escribir, no sobre el cuerpo, sino el cuerpo mismo, ya que òel discurso del cuerpo no puede producir un sentido del cuerpoö (2003:22), y afirma que para tratar el tema del cuerpo debemos suspender o interrumpir el sentido en cuanto significación. Buscando esta interrupción del sentido, *en el otro sentido del sentido, el sentido en el sentido del sentir, el sentido del tacto*, derivamos a un punto clave en la filosofía de Jean Luc Nancy: el sentido del tacto. Expone el autor que la materia del cuerpo es la materia sintiente; y la forma del cuerpo es el sentir de esta materia, de sentir, de sentirse, de ser sentido y de sentir algo como de fuera. Incluso Artaud corresponde a esta afirmación cuando habla del Teatro de la Crueldad: òen nuestro presente estado de degeneración, sólo por la piel puede entrarnos otra vez la metafísica en el espírituö (Artaud; 2002:110). Por ello Nancy le da plena importancia a la piel y al sentido del tacto, en tanto que *tocar lo cerrado es ya abrir*.

Emilio García Wehbi, artista interdisciplinar argentino, presenta en 2014 en Buenos Aires su performance ò58 indicios sobre el cuerpoö basada en la obra de Nancy con el mismo nombre. 58 performers de distintos países de Latinoamérica se encuentran desnudas en un espacio común, sus cuerpos reales, únicos, diferentes, abiertos, conforman con su sola presencia un espacio de resistencia, un devenir donde todo parece posible. Cada una tiene una mancha de arcilla en algún lugar de su cuerpo que señala una cicatriz, aquella huella que indica memoria de una piel que sintió. Siguiendo a Nancy en referencia al cuerpo:

Está en la piel, hace piel: auténtica extensión expuesta, completamente orientada al afuera al mismo tiempo que envoltorio del adentro, del saco lleno de borborigmos y de olor a humedad. La piel toca y se hace tocar. La piel acaricia y halaga, se lastima, se despelleja, se rasca. Es irritable y excitable. Toma el sol, el frío y el calor, el viento, la lluvia, inscribe marcas del adentro -arrugas, granos, verrugas, excoriaciones- y marcas del afuera, a veces las mismas o aún grietas, cicatrices, quemaduras, cortes. (2007:30)

Es decir, el cuerpo es piel y exposición a otros seres a través de esa piel, lo cual Nancy llamará *expielsición* (*ex-piel-sición*¹⁰) (*Ibíd.*). Un cuerpo volcado hacia la exterioridad es un cuerpo performativo, un cuerpo que tiene la posibilidad de existir, y por tanto, de actuar. Nancy compara justamente el cuerpo con el *Corpus Iurius* de la ciencia del Derecho en el sentido de que no importa el ser sino su hacer, su saber hacer y su poder hacer.

Nancy sostiene «Los cuerpos no tienen lugar, ni en el discurso, ni en la materia. No habitan <<ni el espíritu>> ni <<el cuerpo>>. Tienen lugar al límite¹¹, (...). Un cuerpo es el lugar que abre, que separa, que espacia falo y céfalo: dándoles lugar a hacer acontecimiento (gozar, sufrir, pensar, nacer, morir, hacer sexo, reír, estornudar, temblar, llorar, olvidar....)» (2003, 18). Cuerpo no es ni un caos ni un organismo, se sitúa en otra parte, en su capacidad de acción y por lo tanto, de toda la potencia contenida en él. Coincidiendo con Deleuze y Guattari «Ni es espacio ni está en el espacio, es materia que ocupará el espacio en tal o tal grado, en el grado que corresponde a las intensidades producidas» (2002:158).

Ahora bien, en tanto las teorizaciones sobre el cuerpo en el hecho artístico específico son proporcionadas por Artaud, Deleuze, Guattari y Nancy, la teoría del cuerpo sobre la arena social en general es leído y sustentado desde aportes de Rita Segato en su libro *La guerra contra las mujeres* (2016). Ya que otorga un marco específico para la lectura de las performances de Galindo en el capítulo IV, en tanto permite establecer un diálogo entre cuerpo y territorio en el marco de contextos de violencia. Así también se utilizarán en este capítulo algunas ideas de Virginie Despentes expuestas en su libro *Teoría King Kong* (2018) respecto al patriarcado y el cuerpo femenino.

Concluyendo, puede afirmarse que el CsO es un cuerpo en devenir, que integra todas sus potencialidades en un plano de virtualidad, las cuales serán activadas (o no) en el encuentro con otros cuerpos. Es por ello que no se limita a la presencia anatómica, ni a la carne ni a los órganos, así como tampoco se limita al presente, sino que es habitado

10 Del francés *expeausition* (Nancy, 2003:31). Neologismo del autor que condensa las expresiones claves en su idea de cuerpo: «piel» y «exposición».

11 Que es el lugar de la piel: entre el adentro y el afuera, entre el acto de tocar que implica a su vez, ser tocado.

por el deseo, por la intensidad, y desarrollado en su capacidad de ser y hacer. Este es al mismo tiempo un concepto político en el sentido deleuziano ya que la teoría del cuerpo sin órganos es emancipadora. Busca la liberación del cuerpo del paradigma de la organicidad y la funcionalidad racionalista, de su jerarquía, y busca el movimiento, el encuentro con otros cuerpos, entrando en relaciones de violencia o rivalidad, así como también de alianza y complicidad, resistencia, sororidad, etc.

Ahora bien, la articulación entre las teorías de cuerpo seleccionadas y la situación histórica que propone como referencia esta tesis, es decir, las dictaduras y los violentos sucesos vividos en Latinoamérica en la última mitad de siglo, genera algunos interrogantes tales como: ¿Qué sucede con un cuerpo cuando otro es violentado? ¿Qué sucede con un cuerpo cuando otro es desaparecido? ¿Qué sucede con un cuerpo cuando otro es violado o torturado? a partir de preguntas de esta índole, Galindo y otros performers crean sus obras, trasladando estos interrogantes a quienes las presencian. Siguiendo a Deleuze y Guattari, el cuerpo sin órganos nunca es el tuyo, el mío . siempre es un cuerpoö (2002:168). Es decir, ante semejantes hechos el cuerpo inevitablemente pierde su individuación. Se trata de hacer un cuerpo sin órganos allí donde las intensidades pasan y hacen que ya no haya ni yo ni el otro (í) en virtud de singularidades que ya no se pueden llamar personalesö (*Ibid.*, 161). Nuevamente señalan la cabal importancia del contacto de los cuerpos entre sí en un espacio no controlado, en un espacio de virtualidad y potencia donde todo puede acontecer. Este contacto es la base de la acción política, y específicamente, de la acción política producida desde la especificidad del lenguaje artístico. La performance es una manifestación expresiva que explora sobremanera esa potencia, en tanto explora nuevas espacialidades de acción tales como una calle o un baldío que al estar por fuera de los espacios legitimados para la representación, como un museo, un teatro, etc., posibilitan relaciones subjetivas y corporales de horizontalidad, de multiplicidad y en redes. Galindo trabaja, por ejemplo, en su performance "Quién puede borrar las huellas" (2003) en el espacio liminal de la calle pública, transformando al transeúnte (esencialmente cuerpo anónimo, despolitizado, ensimismado en su propio mundo- en un espectador de performance y en un actante, susceptible de verse afectado, de involucrarse: de entrar en contacto.

La política en el abordaje del cuerpo y la performance

A continuación se aborda el tercer concepto nuclear en la configuración del *corpus* analítico: el concepto de política, que pretende configurar un entramado con los preceptos de cuerpo y performance antes desarrollados. Se conformará de acuerdo al aporte de algunas reflexiones producidas por Jacques Rancière y Gilles Deleuze junto a Félix Guattari. Dado que el debate que estos autores suscitan es de gran y compleja índole, se toman sólo las impresiones que se crean productivas para despejar un concepto que permita comprender la impronta política de la performance así como la politicidad del cuerpo mismo, y que finalmente sea fértil para el análisis de las performances de Galindo.

Los filósofos mencionados desarrollan reflexiones que se alejan del antiguo concepto de política partidaria o institucionalizada, desarrollando nuevos modelos de lectura para comprender al ser humano, sus condicionamientos, los vínculos de poder, las masas, la sociedad, las relaciones, el cuerpo, etc. De la misma manera que rechazan la idea de la teoría como sistemática, conciben los conceptos como algo vivo, inscriptos en procesos de mutaciones y desarrollos constantes.

El concepto de política de Rancière genera un gran impacto en el ámbito intelectual ya que se inscribe quebrantando la idea de que la política tiende a la organización o al acuerdo entre las partes. En su libro *El Desacuerdo* (1996) afirma que generalmente se denomina política al conjunto de los procesos mediante los cuales se efectúan la agregación y el consentimiento de las colectividades, la organización de los poderes, la distribución de los lugares y funciones, y los sistemas de legitimación de esta distribución. Es decir que se vincula de manera estrecha a la política con las prácticas o estrategias organizativas que generan acuerdo entre las partes o disuelven conflictos. De manera tal que parafrasea a Aristóteles cuando afirma que el ciudadano es aquel que *tiene parte* en el hecho de gobernar y ser gobernado, con el objetivo de cuestionar quiénes son aquellos que *tienen parte* y qué es lo que lo determina. Ya que para dar cuenta de quiénes tienen la posibilidad de ser partícipes en la acción de gobernar y ser gobernados, hay que cuestionar quién puede tener parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y el espacio en los cuales la actividad pública se

ejerce. Por ejemplo los artesanos no pueden ocuparse de los asuntos comunes ya que no tienen el tiempo para hacer otra actividad que no sea su trabajo (Platón citado por Rancière; 2009:9), de manera que todos los ciudadanos no cuentan con la misma posibilidad a la hora de involucrarse en los asuntos públicos, ya que no poseen el tiempo ni el espacio, así como tampoco la palabra, ya que la política trata de lo que vemos y de lo que podemos decir al respecto, sobre quién tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, sobre las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo (Ibíd.10).

De esta manera el autor explica que existe una estructura determinante en la cual vive el ser humano en sociedad, y que designa con anterioridad las experiencias sensibles a través de las cuales se experimenta la realidad. Llama a esta estructura *Reparto de lo Sensible*, a la cual define como un sistema de formas a priori que determinan lo que se da a sentir:

Fija al mismo tiempo un común repartido y unas partes exclusivas. Este reparto de partes y lugares se basa en una división de los espacios, los tiempos y las formas de actividad que determina la manera misma en que un común se presta a participación y unos y otros participan en esa división. (2009:9)

Por lo tanto se trata de una experiencia sensible común, normada bajo una estructura determinada y reproducida por una lógica instalada que permite su validación y mantenimiento en el tiempo. Esta lógica puede observarse en diferentes aspectos según la óptica que se aplique, consecuencia bajo la cual la división de lo sensible existe en referencia a la clase social, la raza, la orientación sexual, el género, la nacionalidad, etc. Es decir, que existe un sistema que determina las experiencias sensibles que serán vivenciadas tanto por los participantes del reparto como por aquellos que quedan excluidos. Por ejemplo, en el hecho de pertenecer a la comunidad LGBTIQ en una sociedad cuyo eje normativo es la heterosexualidad, permite visualizar todas las posibilidades que son dadas para vivir bajo la norma y las dificultades que implica no pertenecer a ella. En efecto, el reparto se configura como el régimen que establece una estructura diferencial y jerárquica como única manera de comprender la realidad, aquella que define los límites entre aquello que forma parte del reparto, es decir aquello

que ñimportaö y lo que no. De manera que se establece para la sociedad que algunos cuerpos son más ñvaliososö que otros, en función a ciertas normas regentes. Las mismas son determinadas por diferentes preceptos según el ámbito del reparto. Por ejemplo, en el sistema de control y producción capitalista los cuerpos valiosos son aquellos aptos para mantener los medios de producción activos, incluida la estructura que los respalda. De esta manera por ejemplo el trabajo de la mujer en la familia nuclear y en el ámbito doméstico es clave para sostener el sistema de producción, ya que se ocupa de la salud, la alimentación y el aseo tanto de su esposo, para que este pueda otorgar la mayor parte de su energía vital al trabajo, como así también de sus hijos, los futuros trabajadores. De esta manera la vida de estos cuerpos busca preservarse en contraposición con la vida de aquellos que no serían funcionales a este sistema, tales como los ancianos, las personas con desordenes psiquiátricos, los enfermos crónicos, etc.

Dentro de esta estructura de lo sensible, operan dos lógicas de funcionamiento esenciales y antagónicas que se inscriben en una pugna constante. Estas son la lógica policial y la emancipatoria, siendo la primera aquella que resguarda y reproduce cualquier orden establecido, concibiendo los órdenes como modos determinados de percibir y sentir; a su vez que la segunda es aquella que se revela ante la lógica establecida, y que pertenece al Afuera que el propio Reparto fija. De este modo la función de la policía dentro del sistema es regular que cada parte ocupe el lugar que tiene determinado previamente. Rancière evoca claramente que al utilizar el término policía no se refiere a los *cachiporrazos de la fuerza del orden y las inquisiciones de la policía secreta*¹², sino esencialmente a la ley que generalmente permanece implícita, inscrita de manera intrínseca en los cuerpos y que define la parte o ausencia de la parte en el reparto.

De este modo, la policía es primeramente un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir, que hace que tales cuerpos sean asignados por su nombre a tal lugar y a tal tarea; es un

12 (Rancière, 1996: 21) Por el contrario, Rancière denomina baja policía al aparato del Estado que opera de manera externa a los cuerpos de los individuos, aquel que tiene la tarea de controlar el cumplimiento del orden en la esfera pública.

orden de lo visible y lo decible que hace que tal actividad sea visible y que tal otra no lo sea, que tal palabra sea entendida como perteneciente al discurso y tal otra al ruido. (Rancière; 1996:21)

Frente a ello la política rancieriana se presenta como territorio de encuentro y enfrentamiento entre estas dos lógicas, donde el impulso emancipatorio busca abrir espacios dentro de una estructura que insiste en permanecer rígida. De modo que lo político se encuentra en el desacuerdo, en la rebelión contra una lógica que pretende darse como único modo de ser. Cuando el sector que no es reconocido desarrolla percepciones y prácticas diferentes a las que le son asignadas se modifica el territorio de lo posible, de la distribución de capacidades e incapacidades. Por tanto, desacuerdo es política dado que produce un efecto de desordenamiento del sistema y de desidentificación de los sujetos, siempre en oposición a cualquier política institucional o partidaria por su condición inherente al sentido policial.

Por lo que, política significa para Rancière apertura hacia el conflicto, la puesta en juego entre ambos agentes y aquella que posibilita la distinción de los mismos, evidenciando las exclusiones y los bordes que les son fijados. Ofreciendo así posibilidades de creación de algo nuevo y diferente, así comotambién posibilitandonuevos modos de percepción y significación. De este modo, la política es dotada de un efecto desnaturalizador y desclasificador, donde la igualdad comienza a desestructurar ese orden dado que se concibe como natural. Mientras que el orden de la dominación, es decir aquel que sostiene una única realidad parece sostenerse en un fundamento natural o trascendente, eterno o permanente, la política pone de manifiesto que la comunidad o la sociedad se sostiene sobre un fundamento que está siempre ausente. Galindo enfrenta la dominación en tanto posibilita una nueva mirada que da pie al conflicto. En 2017, por ejemplo, realiza en EEUU su obra *La sangre del cerdo*, donde permanece desnuda bajo un recipiente con sangre en una pequeña habitación encerrada con el público. Entre los espectadores hay una cuerda que permite vaciar el recipiente sobre el cuerpo de Galindo; cuando alguien lo hace la sangre salpica y todos en la habitación quedan manchados, incluso quienes no tiraron de la cuerda. Para quitarse la sangre de las manos no tienen más opción que tomar una postura activa. Este es un modo de enfrentar la dominación misógina y racista presente en EEUU fortalecida

bajo el mandato de Donald Trump (el cerdo, cuya sangre cae sobre su cuerpo, femenino e indígena), ante lo cual Regina pone el poder en manos del público. Ellos como comunidad son quienes pueden tirar de la cuerda o en su defecto lavarse las manos, del mismo modo que pueden aceptar los fundamentos xenófobos de dominación o hacer algo al respecto.

Así, en tanto la desnaturalización es dada como política para Rancière, también existe en esta concepción una liberación del devenir: donde la lógica emancipatoria lucha por desprenderse de lo policial para devenir, para convertirse en algo nuevo. El concepto de devenir visto en el apartado anterior también resulta útil para comprender el horizonte posible de la política rancieriana. Cuando lo emancipatorio quiebra el orden policial acontece la reestructuración del reparto de lo sensible, el cual se articula con el devenir deleuziano, ya que nadie puede determinar de manera a priori qué va a suceder en ambos casos. Así, la manera de operar de la lógica policial es una forma de organización de la prohibición del devenir, fija identidades, clausura la creación de nuevos sentidos que escapan al reparto establecido y busca disipar el plano que permite la crítica y la resistencia. Por lo tanto la performance opera con una constante desobediencia a la lógica policial, así Galindo se compromete con diferentes subjetividades tales como los desaparecidos en dictaduras, mujeres violentadas, inmigrantes, víctimas de guerra; transitando por estas individuaciones sin tener identidad fija, entrando en devenires constantes que permiten liberar los cánones establecidos.

De este modo, los autores hablan del encuentro entre cuerpos como posibilidad de resistencia, ya que en el encuentro existe la potencia emancipadora, la posibilidad de reestructurar lo sensible, de crear algo nuevo. Una nueva formación que responde a relaciones heterogéneas y múltiples, impensadas e inesperadas dentro de una espacialidad sin condiciones normativas. De manera que resultan incontrolables. Y es allí donde reside su potencia política, en el devenir que escapa siempre al control.

De esta manera, puede afirmarse que no existe política sin cuerpos. Así como también, que el cuerpo es esencialmente político, para Deleuze y Guattari éste es el cuerpo sin órganos, aquel que se da en el devenir, aquel que rompe las normas y las estructuras de lo dado como identitario, como forma en una anatomía cerrada y binaria. El CsO es político porque supera la forma identificada e identificable de los cuerpos, tales como hombre o mujer, con todas las normas de comportamiento que implica

existir como el uno o la otra; se libera en favor de lo abierto e indefinido, de lo amorfo e incontrolable que contiene en sí la posibilidad de ser cualquier cosa. En este sentido, aparece un diálogo clarificador entre el CsO de Deleuze y Guattari y la visión política de los cuerpos de Rancière:

La actividad política es la que desplaza un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar; hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar un discurso ahí donde sólo el ruido tenía lugar, hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido. (1996:45)

Por lo tanto, el territorio donde se fija el reparto de lo sensible es en los cuerpos de los individuos, que son distribuidos jerárquicamente en partes y funciones exclusivas. Ahora bien cabe el interrogante: ¿dónde reside la posibilidad de cambio? El arte tiene para Rancière una importancia decisiva en este asunto, ya que es capaz de generar una grieta donde el orden de la existencia es puesto en juego y replanteado. Por lo que el autor otorga al arte la capacidad de reconfigurar este régimen de lo sensible, de modo que permite hacer visible lo invisibilizado, escuchar lo que era ruido y de hablar a los que no tenían palabra. Por lo que, se considera a la performance como un arte más que representativa de esta teoría, ya que tiene como propio objetivo la denuncia o visibilización de problemáticas.

Deleuze expone que la política es un acto de creación y resistencia a un orden establecido y asegura que el arte es òla única alternativa que los hombres tienen de resistir a lo intolerable, de resistir a la sociedad de controlö (1996:238). Debido a que otorga el poder de continuar creando y recreando nuevas formas de mantener el contacto con la vida y la libertad. A su vez, como expresa Galindo (2012) el arte permite generar empatía, reflexionar sobre lo visto, provocar e incomodar, resquebrajando las estructuras que nos mantienen segregados y por lo tanto, controlados; a la vez que propicia la creaciones de redes entre personas, capaces de boicotear el individualismo.

Tanto para Deleuze como para Rancière, la política es un impulso emancipatorio, esencialmente cambio, transformación, un movimiento que está en

constante resurgimiento y disolución. Un acto de creación y resistencia ante un orden establecido. Por lo tanto, la política es por excelencia, un devenir cuya potencia de emancipación radica en su capacidad de escapar de lo ya -efectivamente dado-, de sortear así todo cálculo previsto por un orden policial de control de todos los desbordes sociales, que busca contener y disciplinar. En tanto la política como devenir sólo es posible en el plano de la virtualidad de las relaciones, es decir, lo aún no acontecido, lo que no puede ser pre-programado porque acontecerá únicamente en el encuentro imprevisto de los cuerpos (de los que nadie sabe -aún- qué *pueden*). De manera que se toma este concepto para abordar las performances de Galindo en tanto éstas insisten en producirse en una zona liminal de cruce del cuerpo de la artista en tanto mujer, latinoamericana, marginada, con las múltiples violencias que constantemente lo atraviesan. Entre ellas, una violencia muy señalada en sus acciones es la proveniente de un Estado de cariz policíaco, machista y disciplinar, frente a la cual su quehacer artístico adquiere un sentido emancipatorio en tanto crítico de dicho orden. De este modo, el ingrediente político de posible visualización en esta investigación es el gesto de enfrentar un orden de cosas naturalizado, constitutivo de la propuesta artística de Galindo, que será abordado con mayor detalle en los capítulos subsecuentes.

CAPÍTULO III.

LOS CUERPOS Y LA TIERRA.

LA MEMORIA COMO ACTO EMANCIPATORIO

EN LA PERFORMANCE DE R.J.G.



“Tierra”- Fotografía de Bertrand Huet

Una mujer desnuda en la inmensidad de un campo verde. Permanece tranquila, erguida mirando el horizonte, mientras sus pies descalzos se posan sobre la tierra húmeda y su pelo negro es movido por el viento. La amenaza se aproxima pero ella permanece inmune, una gran máquina retroexcavadora entra en la escena avanzando hacia su cuerpo, se detiene a diez metros de ella y comienza a cavar, hunde su pala con fuerza en la tierra virgen. Va excavando, poco a poco, una gran fosa alrededor del cuerpo. Una fosa inmensa, capaz de contener muchas mujeres como ella. Su cuerpo permanece inmóvil mientras la excavadora va perforando el suelo a su alrededor, hasta dejarla en una ínfima isla de tierra solitaria, en medio de la gran fosa. “Tierra” es el nombre de esta performance que Galindo realiza en Les Moulins, Francia, en 2013. La creación de este acontecimiento artístico busca dialogar con los violentos sucesos ocurridos en Guatemala a lo largo de 36 años de conflictos armados (1960-1996), una de

las más sangrientas guerras de América Latina, la cual se estima que ha dejado una deuda de más de 200.000 muertos, la mayoría de ellos pertenecientes a comunidades étnicas mayas.

El presente capítulo abordará la manera en que en la performance de Galindo adquiere un lugar central como acción política y crítica que aboga por una construcción de memoria colectiva frente al silenciamiento de los crímenes del Estado guatemalteco. Para ello, se hará foco en dos performances, éstas son *“Tierra”* y *“La verdad”*, ambas del año 2013, las cuales se consideran dos de sus piezas más representativas entorno a las temáticas de la memoria y problemáticas étnicas en su país, procurando establecer entre ellas vínculos de significación política y artística.

Durante el período 1982-1983 se desató en Guatemala una opresión militar cruenta. Un golpe de estado colocó a Efraín Ríos Montt como presidente de facto, hoy procesado por genocidio y acusado de ser uno de los más crueles dictadores de América Latina. El gobierno dictatorial perseguía a la llamada *“subversión”* y pugnaba contra la *“tendencia ideológica comunista”* de la época, tomando como enemigos a los grupos étnicos indígenas, a quienes identificaban como aliados de las guerrillas. Razón por la cual se inició una campaña en contra de la población indígena maya a través de torturas, violaciones, desplazamientos forzados, asesinatos y desapariciones. El gobierno guatemalteco, apoyado por la oligarquía nacional y de derecha, fue usurpando sus tierras. Lo hacían a través de una táctica militar conocida como *“tierra arrasada”* o *“tierra quemada”*, que consiste en destruir absolutamente todo lo que pueda ser de utilidad al enemigo cuando una fuerza avanza a través del territorio. Se emplea con la intención de destruir la permanencia de las poblaciones, incendiando casas y cultivos, contaminando el agua, destruyendo sus templos, matando animales, robando comida y todo aquello que posibilite la supervivencia de las comunidades. Desde la conquista española en 1492 los indígenas en el territorio latinoamericano y caribeño han sido perseguidos, desterrados y asesinados, hasta destruir comunidades completas; basta pensar en el testimonio que asienta Fray Bartolomé de las Casas en su *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (1552). En islas del mar caribe tales como República Dominicana, Cuba y Haití, se ha destruido la totalidad de las poblaciones originarias, y a lo largo del territorio latinoamericano se estima que ha desaparecido el 95% de ellas. Hoy en día, las culturas ancestrales, siguen viviendo acechadas por prácticas de exterminio y sometimiento tanto físico como cultural a través de una

situación de extrema pobreza, precariedad, desnutrición, criminalizaciones, empobrecimiento extremo, falta de acceso a salud, educación y justicia. Por lo tanto no sólo son violentados por el Estado, las empresas y el crimen organizado, sino también por la misma sociedad que los discrimina y los excluye constantemente. En una entrevista realizada en 2013 titulada "Tierra", Galindo relata la posición de algunos sectores sociales frente a los horrores sucedidos: "la mayoría de la sociedad está a favor de la represión, del genocidio y de los muertos, la mayoría de los guatemaltecos con tres dedos de frente, que son capaces de pensar, aprueban el genocidio. Lo aprueban, lo aplauden" (2013, s/p.). De modo que las prácticas militares tales como la de la "tierra arrasada", permitieron a la oligarquía interesada apropiarse de las tierras que les pertenecían a los indígenas bajo el pretexto de contribuir a la lucha contra la subversión. Por lo tanto, se evidencia que este gobierno de facto contó con el apoyo de ciertos sectores de la sociedad, propiciando no solo la expropiación de tierras sino también la explotación laboral. Los indígenas en Guatemala, como en la mayoría de los países latinoamericanos, son explotados para obtener mano de obra barata, tanto para grandes empresas como para labores domésticas, talleres textiles, minería, trabajo sexual, etc. Reconocer sus derechos es para los sectores poderosos de la sociedad una gran pérdida económica.

Las performances han logrado, desde sus orígenes en los sesenta, ofrecer un marco de resistencia ante las prácticas de injusticia ejercidas por los gobiernos de turno y las fuerzas militares. Dentro de este marco, la memoria opera como uno de los aspectos principales a la hora de hablar de política latinoamericana, ya que, como bien expone Taylor (2012), a través de la performance se transmite la memoria colectiva y se crea un espacio privilegiado para el entendimiento del trauma y los sucesos ocurridos, opera por un lado como un transmisor de la memoria traumática y por el otro como un re-escenificador del mismo hecho. El trauma se repite en forma de comportamientos y experiencias involuntarias, lo que permite generar un paralelo entre trauma, memoria y performance, por su relación temporal, todas suceden en el presente dando cuenta de experiencias ocurridas en el pasado. Es una manera de re-vivir, de re-traer las experiencias al presente, ya sea para sanar o para hacer un ejercicio vivo de la memoria. Cuando se habla de memoria se está trabajando sobre la huella, sobre la marca/herida que deja el golpe traumático, ya sea en el cuerpo, en la mente o en la historia, tanto a nivel individual como colectivo.

La actividad en relación a la construcción de memoria ha tenido gran relevancia en las últimas décadas en la mayoría de los países latinoamericanos, tanto desde el campo de investigación académica como desde el de producción artística y movimientos sociales. Un trabajo que se relaciona con la búsqueda de estrategias para re-procesar el pasado marcado por el terrorismo de Estado de los años 70 y 80 en el Cono Sur. El objetivo es la denuncia de las violaciones de los derechos humanos así como la búsqueda incansable de la verdad y la justicia. Se busca la reconstrucción de la memoria como proceso social y como generador de una conciencia colectiva, a través de cuyo desarrollo se repiensa el lazo social y afectivo que nos hace estar juntos, es decir, que apuntan a repensar el *estar en común*.

De este modo, se identifica a la memoria como una práctica social y no como una mera función cerebral, por lo tanto, como toda práctica, este proceso debe ser ejercitado, estudiado, investigado y reconocido como un espacio de reconstrucción histórica. Afirma Diéguez al respecto:

Me interesa el pensamiento que plantea la memoria como un escenario, como un espacio representacional que tiene su propia teatralidad [í] no entiendo la memoria como un suceso mental; subrayo su dimensión *performativa*, su irremediable vínculo con el cuerpo individual y colectivo, con la temporalidad y el diálogo. (Diéguez; 2016:1).

De manera que generar memoria es por lo tanto generar conciencia y esclarecer los hechos pasados, por lo cual se consideran sumamente importantes los testimonios y todo lo que enriquezca el archivo histórico, ya que el silencio en torno al dolor es una forma de aumentar la violencia y de instalarla -por esa negación de darle un lugar en el lenguaje- (Diéguez; 2013: 63). Recordar la injusticia, la barbarie, el sufrimiento, generar espacios para el debate o prácticas sociales posibilita reconocer el trauma y compartir experiencias de dolor. El dolor disminuye cuando es compartido, encontrando un espacio de sanación dado por una *communitas*, la cual, según Turner (2002), se instala en la vida por un corto tiempo, para mitigar la aspereza de los conflictos sociales. Ante ello, Butler (2006) asevera que la palabra *comunidad* es utilizada para referirse a aquellas situaciones de dolor en las que el duelo permite elaborar el sentido de una

comunidad política (citado en Diéguez; 2013:32). Esta comunidad es generalmente creada por los sobrevivientes y los afectados directos para trasladarse a una parte importante de la sociedad.

En este sentido, para elaborar una creación artística en torno al pasado es necesario reapropiarse de los hechos, ya que inevitablemente la experiencia lleva a la artista y a la comunidad a revivir lo ocurrido para posibilitar darle otro sentido, es decir, para colocar el trauma en un trabajo de representación que le dé una presencia (artística) capaz de librar a la experiencia de la paralización, como efecto propio de lo traumático. De modo que se torna inevitable trabajar sobre la huella, la memoria, sobre el legado del acontecimiento traumático. En este sentido, para su performance *“Tierra”*, Galindo hace uso de la dualidad como eje estético y poético, proponiendo contrastes tanto visuales como simbólicos y conceptuales. No sólo genera diálogos entre movimiento y acción, presente y pasado, memoria y olvido, presencia y ausencia, sino que, propone y construye puentes. Se puede encontrar gran diversidad de presencias materiales y conceptuales entre los elementos puestos en juego. El primer contraste se genera a nivel estético, el de un cuerpo humano confrontado a la monumentalidad y frialdad de una máquina, de lo natural frente lo industrial, de la acción destructiva ante la resistencia.

La presencia de Galindo durante su performance manifiesta el cuerpo de la artista en su máxima potencia. Su cuerpo erguido ante la inmensidad y el vacío del campo, genera una sensación de profundidad y conexión con un plano tanto físico como espiritual, tejiendo lazos con las culturas ancestrales a las que evoca. Su existencia armoniza con el medio, de modo que logra en una primera instancia comunicar la paz con la naturaleza, el respeto por lo ancestral sagrado y la *communitas* en la cual convivían los hombres y mujeres del territorio maya. Este cúmulo de impresiones son dadas en gran medida por la desnudez del cuerpo en un entorno salvaje, el despojo de todo artificio tal como ropa o maquillaje, en suma con sus rasgos indígenas permiten que estas lecturas sean posibles. A su vez que, por el contrario, el ingreso de la máquina, imponente, de vastas dimensiones, representa una ruptura y una amenaza con su mera aparición en escena. El encuentro de estos cuerpos exagera en un primer momento la desproporción que se establece entre sus materialidades, decantando de allí varias lecturas artísticas. Confronta el cuerpo de la performer que se halla completamente expuesto (desprovisto de armas de defensa, desnudo y en quietud) con el de la máquina. Trabajando mediante este juego oposicional plástico, otros sentidos que se yuxtaponen

y nos hablan del enfrentamiento entre la naturaleza y el progreso, entre el lazo afectivo enraizado a un territorio (propio de la cultura indígena) y el movimiento arrollador, impersonal de un capitalismo destructor presente en la máquina. En tanto que en un segundo momento, a medida que la performance transcurre, esta desproporción se invierte para dar lugar protagónico a la fuerza de resistencia que emana del cuerpo - minúsculo en relación a la máquina- reescribiendo esa desprotección y vulnerabilidad del cuerpo que se contempla como primer elemento al comenzar la pieza artística, en una potencia del cuerpo que invita al devenir, es decir, en un CsO.

La textura metálica, fría, rígida, resistente de la máquina se opone a la piel, sensible, sintiente, permeable. Esta máquina es poder, es violencia y puede ser vista como símbolo de la fuerza hegemónica, racista, capitalista y armada, constituyendo una verdadera òmáquina del terrorö. A raíz de lo antedicho se evidencia en este vínculo la situación políticaentre el poder inabarcable de una dictadura frente a la vulnerabilidad del pueblo indígena. La potencia y la frialdad de esta gran máquina, excavando la misma tierra que las familias habitaban, socavando sus raíces, su cultura y rompiendo el tejido de la comunidad, refleja el modo histórico en el que el Estado ha asechado a los pueblos originarios a lo largo del territorio latinoamericano.

Esta relación persecutoria de asecho puede observarse en la dinámica de movimientoejecutada en òTierraö, planteada desde una relación dicotómica entre movimiento y acción. El primero está dado como agente interpelante y persecutor, cuya circulación es constante e intimidante, es decir, la máquina que se mueve en torno al cuerpo. Por otro lado, está la acción de un cuerpo que resiste y soporta, que se mantiene en pie a pesar de todo, apelando a la inmovilidad. El cuerpo de Galindo permanece inmóvil durante toda la performance, recurre al estatismo desplazando toda la tensión hacia afuera, hacia el choque del cuerpo-máquina. De manera que un punto clave en este acontecimiento es evidenciar cómo la acción puede darse desde la inmovilidad, convirtiéndose en resistencia. Tanto en los sectores oprimidos (Boal, 1979) de diferentes culturas, como en toda clase de torturas y abusos, la inmovilidad aparece como una acción de resistencia que se repite. Como cuando un animal salvaje asecha, el consejo es permanecer inmóvil. Así, en muchos testimonios recopilados por la Comisión para el Esclarecimiento Histórico¹³ (CEH de ahora en adelante) se refleja que,

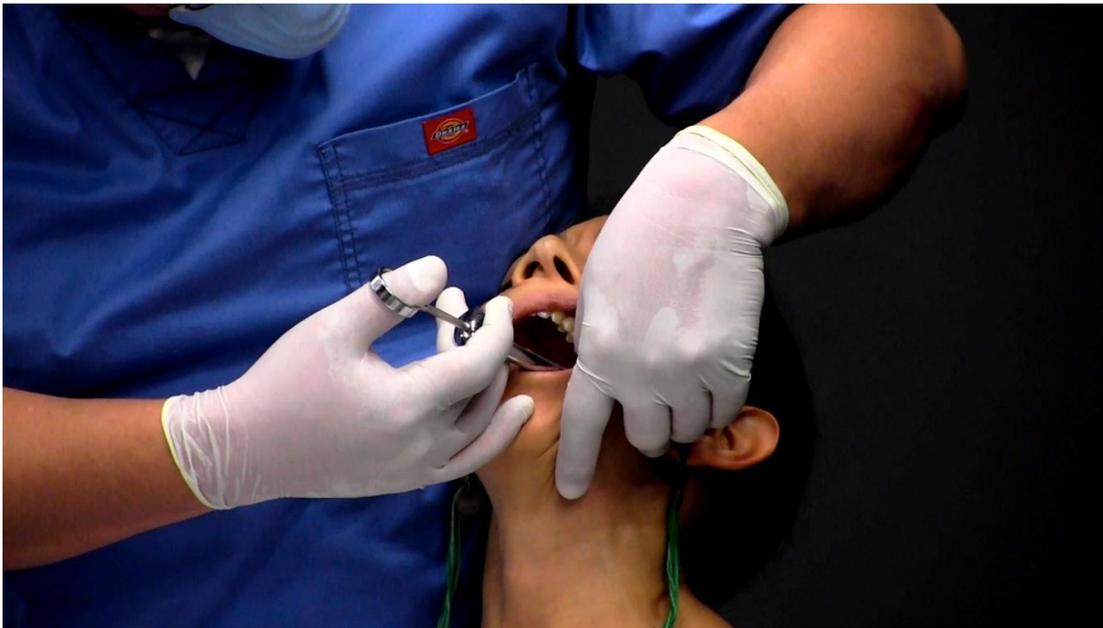
13 y compendiadas en òGuatemala, memoria del silencioö (2009)

ante las reiteradas violaciones de los militares a las mujeres ixtlanas, ellas permanecen inmóviles, porque la lucha física garantizaría la muerte, en razón de lo cual el combate se traslada al interior de sí mismas, siendo su capacidad de resistir lo que les garantiza la vida. «Pasaban con ellas cuando querían y cómo van a decir que no, las matan y ya» (CEH; 1999:2442); «yo no puedo olvidar eso, los soldados nos iban a matar si nosotras no aceptábamos» (2435). De la misma manera, la resistencia pasiva ha sido utilizada ancestralmente por comunidades enteras para sobrevivir a los regímenes de poder, en un intento de aferrarse a la vida. Por lo cual se considera que la acción en esta performance es llevada a cabo exclusivamente por el cuerpo: la acción es resistencia, es defensa, y está particularmente dada por la inmovilidad. Esta inmovilidad es contraria al movimiento que simboliza la expropiación de tierras, las desapariciones y persecuciones llevadas a cabo por la máquina del terror que opera «territorializando» (en términos de Deleuze y Guattari), es decir, fijando cuerpos/identidades a espacios que ella misma controla. En oposición a esta fuerza aparece el cuerpo que resiste, el cual actúa «desterritorializando» en tanto permite huir de los espacios regulados por el poder opresor, aunque ese espacio sea pequeño e interno, tiene finalmente la fortaleza de brotar como una semilla. Por lo tanto, hay un sitio ontológico donde el movimiento puesto en marcha por la retroexcavadora, es aminorado por el diminuto cuerpo inmóvil que resiste.

Es justamente debido a este gran poder de resistencia y resiliencia, que las fuerzas opresoras se empeñan en destruir todo lo que pueda servir como faro esperanzador. En este sentido, Galindo realiza en 2013 en Guatemala, su performance «La Verdad»¹⁴, en la cual se encuentra sentada en el escenario de una sala de conferencias, frente a una mesa con un vaso de agua, un micrófono y un archivo impreso. Comienza a leer los testimonios de los sobrevivientes de la guerra guatemalteca. Tras algunos minutos de lectura, aparece desde un afuera de la escena un dentista con una jeringa, abre su boca sin ningún tipo de resistencia física por parte de la artista y le inyecta anestesia con el propósito de silenciarla. Su corporeación ante el medicamento inducido evidenciando sus síntomas: hinchazón y enrojecimiento de la boca, adormecimiento de la lengua, lagrimeo. Continúa leyendo con dificultad, el dentista entra nuevamente y vuelve a inyectarle anestesia, ella lee cada vez con mayor

14 El registro audiovisual de esta performance se encuentra disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=aNMjcPVgXZM>

dificultad, hasta que las palabras se vuelven incomprensibles. El dentista vuelve a anestésicarla reiteradas veces hasta que hablar resulta casi imposible. Pero a pesar de todo, su cuerpo resiste, se mantiene en pie y continúa leyendo. De este modo, Galindo evidencia la manera en que el silenciamiento es un aliado de los opresores, en pos de ocultar el conocimiento de los crímenes cometidos. La voz se vuelve así un arma de combate y un nuevo peligro en cuanto propicia el conocimiento de la realidad, incluso la voz cuando ya de ella sólo queda un hilo sonoro. Galindo pone su propio cuerpo contra los límites de lo posible, radicalizando su condición de estar expuesto a otra persona y al poder, para indagar allí qué puede hacer un cuerpo, aun en la pérdida de la plenitud de sus fuerzas.



“La verdad”- Fotografía de la documentación del video (Fuente: <https://burnaway.org/regina-jose-galindo-vanderbilt-nashville/>)

El cuerpo y la voz se manifiestan en una presencia de tierra cuando son arrasados y anestesiados, las fuerzas militares guatemaltecas no sólo arrasaban las tierras sino también los cuerpos, los cuales eran torturados de manera tal que la supervivencia se volvía inalcanzable, por más que continuaran con vida. Aquí emerge el trauma donde un cuerpo arrasado es un cuerpo que ya no puede sentir placer o dicha, que ya no puede reír; un cuerpo vapuleado cuyas intensidades sólo pueden ser remitidas al dolor. Y este

dolor se infringe no sólo en el cuerpo individual, sino también en el colectivo, convirtiéndose en heridas y desgarros al cuerpo comunitario. Estas políticas de acción además de ocasionar daños físicos, generan daños espirituales y psicológicos, ya que en el afán de desaparecer todo lo que permita la supervivencia de la cultura, también se logran destruir aspectos tales como la esperanza, la fe, la alegría, la valentía, el coraje, la dignidad, la integridad y la confianza. ¿Qué queda en una cultura cuando todo es destruido, cuando el daño es irreparable? Quedan sujetos segregados, individuados, incapaces de crear y construir en conjunto. De este modo, la memoria se vuelve el instrumento que opera como redentor, como ente mediático que mantiene las atrocidades cometidas como trauma inscripto en la conciencia histórica, para evitar que vuelvan a ocurrir y que además, en el mismo proceso de recuerdo, por el trabajo que insume, se reconfiguran los lazos afectivos.

Sin embargo, los crímenes constituyen parte de un programa de violencia específico que implica la generación de un agente del terror que se instala tanto en la comunidad como en el pensamiento colectivo. Dentro de los relatos del horror característicos de las dictaduras latinoamericanas, y la cantidad de métodos de desaparición de cuerpos se encuentra el modo de sepultura en fosas comunes, al cual remite Galindo en *Tierraö*:

ó ¿Cómo mataban gente? ópreguntó el fiscal.
ó Primero ordenaban al operador de la máquina, al oficial García, que cavara un hoyo. Luego los camiones llenos de gente los parqueaban frente al Pino, y uno por uno, iban pasando. No les disparaban. Muchas veces los puyaban con bayoneta. Les arrancaban el pecho con las bayonetas, y los llevaban a la fosa. Cuando se llenaba la fosa dejaban caer la pala mecánica sobre los cuerpos. (Testimonio de Hugo Ramiro Leonardo Reyes escuchado durante el juicio por genocidio contra Ríos

Montt y Sánchez Rodríguez. Guatemala 2013¹⁵.
(<http://www.reginajosegalindo.com/>)).

También explicó Leonardo Reyes que cerca del campamento, había un lugar conocido como el Pino y que en algún momento ñya no cabían más víctimas en los agujeros. Éste es el testimonio de un ex mecánico del ejército guatemalteco, expuesto ante el tribunal durante el juicio contra el ex presidente de facto Efraín Ríos Montt y Mauricio Rodríguez Sánchez, que se llevó a cabo en marzo de 2013. Fue uno de los 98 testigos que declararon masacres y ataques a comunidades ixiles en Guatemala entre 1992 y 1993. Y es el relato al cual hace referencia Galindo en su obra *“Tierra”*, en la cual la máquina se presenta literal y metafóricamente como una máquina del terror, como una presencia persecutoria y acechante para el cuerpo, moviéndose en torno a él y cavando su inminente fosa de muerte. Cava de manera lenta pero constante, hasta dejarlo solo, sumido en la soledad de una pequeñísima parcela de tierra, para que la única salida, la única escapatoria de este cuerpo sea saltar al vacío, o bien, bajar a lo más profundo de la fosa. Es el mismo ejercicio de acorralamiento que realiza el Estado con los pueblos, los rodean hasta dejarlos solos, ocasionando la pérdida de la comunidad, de la hermandad, la pérdida del otro ser.

Ahora bien, el carácter masivo tanto de la matanza como de las fosas multitudinarias implica la pérdida de la identidad. Al hablar de multiplicidad se pierde el carácter de individuación de cada uno de los sujetos que integran la fosa, ya no es uno ni otro, sino una masa amorfa, colectiva. Una masa de cuerpos que ya no son cuerpos (Nancy; 2003). El hecho de que los sujetos pierdan individuación adentro de las llamadas *“fosas comunes”* implica negarle a las sobrevivientes la capacidad de hacer tanto los ritos fúnebres como su proceso de duelo. Diéguez (2013) manifiesta al respecto que en estos casos el duelo se tiene que elaborar por la ausencia, no por la muerte, porque no hay elementos de realidad que permitan hacer esta elaboración. *“La falta del cadáver impide que el desaparecido se instale como un muerto, pero sí ‘como un (í) desaparecido susceptible de aparecer’*”. Esta fosa es un espacio de desaparición a gran escala, y es la misma *máquina* encargada de esconder los cuerpos, tira un

15 El testimonio completo puede encontrarse en <http://www.geaphotowords.com/blog/el-soldado-que-denuncio-el-genocidio/#more-20026> (Última visita: 17/07/2019).

puñado de tierra sobre ellos, cual semilla que es plantada, pero con una atrocidad inaudita, que cruza todos los límites de lo concebible. Esta misma máquina del terror es la que soluciona lo acontecido por medio del entierro, la que oculta los hechos, no sólo los cuerpos, sino las historias y las experiencias, configurándose también como una máquina del olvido. Por lo tanto, si se deja de hacer arte, si se deja de escribir y generar memoria, se está actuando conforme a los intereses de la máquina del terror, siendo cómplice en su afán de desaparecer y ocultar la violencia.

Esta violencia no solo es manifestada en los regímenes de poder totalitario sino en una sociedad en general que actúa con indiferencia frente a las poblaciones indígenas y sus problemáticas. Demodo que la retroexcavadora es también símbolo de los tiempos modernos, del progreso y el avance de la civilización sobre las culturas originarias, arrasando con la sabiduría ancestral y armoniosa de los pueblos en convivencia con la naturaleza. En este sentido, la retroexcavadora ha sido cuidadosamente elegida por la artista, por las implicancias específicas que posee. Por un lado, como se dijo, remite al cavado de fosas comunes que conecta con los desaparecidos, no solo en Guatemala, sino en el resto del territorio latinoamericano, donde fue una práctica recurrente en tiempos de dictaduras. Y por otro, remite a las formas extractivas y depredadoras de ingresar en la selva y arrasar la naturaleza; existiendo en Guatemala y en Latinoamérica en general, un gran problema ecológico con la deforestación a gran escala. Así, Galindo realiza una operación artística que pone en diálogo a todas estas formas de violencia, armando un gran frente de significación poética/política. En tanto obedecen a la misma raíz del terrorismo de Estado, que a su vez se asienta en prácticas históricas tradicionales que datan desde los orígenes de la colonización de América.

Esta poética, sensible y profunda, marca la relación entre la performance de Galindo y la sabiduría ancestral indígena se advierte en otras de sus performances, ya que la artista, pone constantemente en diálogo sus conceptos, entre una obra y otra, de modo que los roles permanezcan móviles. En su performance *“Hermana”* (2010) Galindo es castigada, escupida y bofetada por una indígena guatemalteca, reconociendo ella misma su lugar de opresora, ya que si bien es descendiente indígena, se considera ladina¹⁶ por su educación y estilo de vida. De esta manera visibiliza las

1 En Guatemala, los ladinos son reconocidos oficialmente como un grupo étnico que incluye a los mestizos y los descendientes de indígenas que se consideran mestizados desde el aspecto cultural.

jerarquías sociales discriminatorias en su país, reconociendo sus propios privilegios dentro del régimen de lo sensible sin fijarse en una identidad determinada.

A lo largo de su trayectoria Galindo ha planteado la dictadura guatemalteca en diferentes obras, desde diferentes puntos de vista y miradas estéticas, entre ellas se destaca *¿Quién puede borrar las huellas?* (2003), realizada como protesta en contra de la candidatura a la presidencia del genocida y golpista Efraín Ríos Montt, donde camina desde la Corte Constitucional hasta el Palacio Nacional de Guatemala dejando un recorrido de huellas de sangre humana, en memoria de las víctimas de la dictadura. Un año después, realiza *El peso de la sangre* (2004), donde se ubica en la plaza central de Guatemala debajo de un dispositivo que deja caer un litro de sangre humana gota por gota sobre su cabeza, remitiendo a la tortura china, refiriendo también a la cantidad de sangre derramada durante la guerra. En 2013 realiza *Suelo común* donde permanece enterrada desnuda en un bosque bajo un cristal blindado para que el público pueda caminar sobre ella, evidenciando que el pasado yace bajo nuestros pies, permaneciendo muchas veces irresuelto.

La relación entre arte y horror es profunda y cuenta con muchas aristas. Uno de los debates principales en torno a esta cuestión es: ¿resulta ético hacer arte a partir del horror? *¿No se puede escribir poesía ni producir arte después de Auschwitz?* aseveró Theodor Adorno en 1949, y fue una de las afirmaciones clave para pensar el arte, la estética y la crítica cultural después del Holocausto. Cómo se puede seguir creando y bajo qué parámetros, qué es representable y qué no, qué palabras pueden ser utilizadas, cuáles recursos son los indicados, etc.; fueron temas de un debate que se fue profundizando a partir de la segunda mitad del siglo XX con el aporte de grandes pensadores del arte y la estética. Las posturas artísticas y filosóficas que interesan al presente análisis, como se verá con mayor profundidad en el capítulo siguiente, son aquellas que abogan por afirmar que el arte después del horror es necesario porque derriba el aura de misterio que rodea lo innombrable y lo irrepresentable en torno a cualquier acto de violencia. El silencio y el ocultamiento pueden llegar a ser una forma de avalar tales prácticas del horror, ya que las mantiene protegidas y por tanto, no permite la emergencia de la memoria ni la conciencia.

Con sus performances, Galindo demuestra la importancia de la voz y el testimonio como resistencia ante el olvido, y des-auratiza los hechos traumáticos reinsertándolos en el marco de un cuerpo que se muestra vulnerable y a la vez potente

ante la máquina de producir muerte; la retroexcavadora que representa el accionar maquínico y deshumanizado del Estado terrorista. Y asimismo, lo reinserta en el devenir histórico de la comunidad al desarrollar su acción en un contexto que podría ser caracterizado como cotidiano, un campo, una sala de conferencias. Descorre de esta forma el velo de silencio y terror que resguarda a aquellos hechos de violencia que por su grado de salvajismo inaudito devendrían irrerepresentables, perpetuando así su poder amedrentador y su eficacia.

Se evidencia de este modo la importancia de los espacios alternativos para generar arte, ya que la potencia de la performance *“Tierra”* es indisociable del uso artístico del exterior, de la salida a la naturaleza, del campo verde. Así, la salida del arte de los teatros y espacios convencionales, tiene tanta importancia social y política como estética, ya que lo que se percibe es determinante en cuanto al mensaje a transmitir. *“Tierra”* es una obra sumamente sensorial, donde la experiencia estética tiene que ver con lo natural: las texturas del césped, la tierra húmeda, el bosque, el color del cielo, el viento, un cuerpo desnudo, y es por ello que la presencia de la máquina resulta tan avasallante, porque ataca directo a la armonía planteada en un comienzo. Todas las características de la máquina responden también a una percepción sensible: su dureza, su tamaño, su fuerza, la frialdad del metal. Y a pesar de experimentar la obra a través de un archivo audiovisual, existe un reflejo corporal innegable, una conexión y una experiencia estética muy potente que trasciende la mediatización.

De este modo, la relación que plantea con el espectador tiene dos aristas en tanto primero lo hace cómplice en la lucha y la resistencia de los pueblos indígenas, volviéndolo testigo e interpeleándolo a través del conocimiento de dichos conflictos. Y por otro, la permanencia del cuerpo, que habita antes y después de la entrada de la máquina, da al espectador un atisbo de esperanza. El cuerpo sobrevive, expansivo en su vitalidad, pleno reflejo de un CsO volcado hacia la exterioridad, con toda la potencia de permanecer inmóvil, fuerte, frente a la destrucción. De manera que Galindo construye conceptual y artísticamente su cuerpo como un CsO para volverse capaz de expresar en la performance, no un personaje puntual, sino las históricas demandas de los pueblos indígenas, de las mujeres, de los vulnerados y perseguidos: es decir, su corporalidad desjerarquizada y en acción, se vuelve hospedaje de múltiples discursos que exceden a la anatomía de un solo cuerpo.

Interesa resaltar la oposición tanto estética como procedimental de las performances analizadas en este capítulo, refiriendo ambas a un mismo acontecimiento político, pero a su vez comunicando mensajes diferentes. Por un lado, podría decirse que *“Tierra”* resulta esperanzadora, ya que demuestra la resistencia de un cuerpo que permanece de pie cuando todo a su alrededor se destruye; en cambio en *“La Verdad”* se pone de manifiesto la lógica policial ranceriana que atenta contra la voz de una mujer que denuncia. De manera que vislumbra la manera en que la fuerza policial actúa sobre los pueblos mediante la anestesia, desestabilizando la necesidad de comunicar los traumas y aceptando u olvidando la historia. Esta misma lógica que logra mantener al pueblo anestesiado es aquella que instala y promulga el miedo y la desconfianza entre personas. Las políticas de estado logran el control social generando grietas que dividen a la comunidad. En Latinoamérica, por ejemplo, existe un alto grado de xenofobia histórica y rechazo a los integrantes de las comunidades originarias, convirtiendo al otro en enemigo, en un potencial peligro; dando como resultado la victoria de la policía ranceriana. A pesar de sus diferencias, en cada performance el cuerpo y la situación en la que es puesto cuentan con una potencia inquietante: *“El arte que es incómodo, en todos los tiempos, especialmente hoy, inevitablemente devela aquellos aspectos que deseáramos no ver”* (Diéguez; 2013: 46-47).

De este modo, Galindo denuncia la desposesión histórica de los pueblos originarios y la manera en que han resistido y continúan resistiendo pese a la opresión que los avasalla. Las performances de esta índole inevitablemente invitan a reflexionar acerca de las propias vivencias en relación a estas problemáticas y cuestionar las posiciones personales de privilegio dentro del régimen de lo sensible. Ya que es un sistema que genera constantemente un aumento de alienación. Así Galindo invita a practicar el ejercicio de la memoria histórica en pos de generar empatía y solidaridad, así como una refundación no aurática del *estar en común* basada en el lazo afectivo con la naturaleza y la tierra.

Se deja planteado en este capítulo que la visión estética y poética de la obra de Galindo funciona como una presencia que permite comprender los diversos entramados sociopolíticos que la artista se propone cuestionar. Asimismo se confirma el importante rol que juega el arte en la construcción de la memoria colectiva y cómo éste se configura como uno de los ejes en la obra de la artista, conformándose como sostén donde el cuerpo se desempeña como CsO, operando como agente emancipador de

dichas problemáticas en tanto actúa como resistencia haciendo frente al Estado y el silenciamiento que propicia. De este modo, en el siguiente capítulo se avanzará hacia el recorrido de algunas performances de Galindo que vislumbran la guerra desde una posicionalidad anclada en lo femenino, enmarcada en un sistema patriarcal de desigualdad. Permitiendo profundizar en los diálogos que se establecen entre la performance y la estética del horror. Asimismo, se establece un paralelo entre cuerpo y territorio, donde el CsO de la artista se vuelve una presencia capaz de evocar el cuerpo colectivo. De esta manera se concede el armado de una constelación de las problemáticas más relevantes que aparecen en las performances de Galindo y que permiten sostener mediante el análisis las hipótesis que plantean el cuerpo de la artista como ente político en devenir y que refracta el cuerpo colectivo, y la performance como acto emancipatorio y visibilizador de problemáticas sociales.

CAPÍTULO IV.

**EL CUERPO FEMENINO COMO
TERRITORIO DE RESILIENCIA EN LA
PERFORMANCE DE R.J.G.**



El presente capítulo aborda la manera en que la mirada estética de Galindo, eje central de su obra artística, cuestiona la violencia ejercida sobre los cuerpos femeninos tanto en climas de guerra como en estados democráticos. Se analiza la forma en que la artista construye una poética corporal propia a partir del trabajo del reconocimiento de las violencias sobre los cuerpos de las mujeres, a través de un cruce entre elementos de orden estético y político, ofreciendo así múltiples producciones en pos de la visibilización de estas problemáticas, inscriptas tanto a nivel físico y sexual como emocional y psicológico. La artista expone¹⁷ su propio cuerpo como un territorio, donde estas múltiples violencias son ejecutadas por sus respectivos actantes. Para el presente análisis se han seleccionado las performances “Mientras ellos siguen libres” (2007) y “Perra” (2005), pretendiendo realizar en ellas un paralelo entre el pasado y el presente, la violencia estatal y la individual.

Una habitación abandonada en la Oficina de Correos de Guatemala, en su interior una cama-catre de hierros oxidados que denota la cantidad de cuerpos posados sobre ella en el pasado. Esta vez es una mujer de rasgos indígenas, cuya desnudez deja al descubierto su vientre expandido, su vientre gestante de ocho meses. Sus manos y sus pies están atados a la cama, inmovilizando sus piernas abiertas. Ésta es la escena que el público encuentra cuando entra a la habitación. “Mientras, ellos siguen libres” se titula esta performance que Galindo presenta en 2007 en Guatemala. Obra que, así como las analizadas en el capítulo anterior, está directamente relacionada con los sucesos atroces ocurridos durante la dictadura guatemalteca, esta vez en correspondencia específica a la violencia contra las mujeres. Se analiza entonces la manera en que la artista logra comunicar que el cuerpo se configura como el territorio central en donde resultan inscriptas todo tipo de opresiones; a través del marco de una performance, que desde su naturaleza disruptiva, ofrece un marco de acción política y poética en pos de cuestionar las estructuras que sostienen la violencia como tal. Desde su experiencia sensible como mujer, Galindo se pronuncia a través de una estética del horror profundamente interpelante donde expone su cuerpo desde una particularidad absolutamente efímera, como lo es un proceso de gestación.

¹⁷ Exposición; expiación en términos de Nancy.

Ahora bien, en torno al contexto puede afirmarse que la sociedad guatemalteca en particular, así como la latinoamericana en general, se estructura bajo un régimen patriarcal, donde las mujeres no poseen los mismos derechos ni oportunidades que los hombres. La teoría del reparto de lo sensible rancieriana otorga el marco adecuado para comprender las estructuras dominantes en las que se apoya la sociedad, en este caso en relación al género, donde el reparto entre hombres, mujeres y no binarios¹⁸ resulta abismal. Los orígenes de estas desigualdades son históricas y abarcarían un análisis independiente, por lo que aquí solo se pretende dar cuenta de ello mediante una breve referencia, para así comprender su influencia determinante en el trabajo de Galindo así como en los sucesos ocurridos tanto en la dictadura guatemalteca como en la violencia estructural y contemporánea contra las mujeres.

El sistema patriarcal¹⁹ se constituye como una estructura social, económica y política basada en la desigualdad de género, donde, unos poseen el poder y otros, el deber de obedecer. Tal como explicaba Rancière en su teoría del *Reparto de lo sensible*, no todos los ciudadanos poseen la misma competencia para involucrarse en los asuntos públicos. De manera que son los hombres quienes tienen parte en el hecho de gobernar, hacer política, manejar la economía, el conocimiento y la sociedad, tareas todas referidas al ámbito público, mientras que las mujeres son restringidas al ámbito de lo privado: el hogar, la cocina, la belleza, la gestación y la crianza. El patriarcado tiene además, un vínculo estrecho con el capitalismo, el cual intensifica el ejercicio de explotación de unos cuerpos por sobre otros. De forma que este sistema se inscribe de manera intrínseca en los cuerpos desde el nacimiento, determinando la experiencia sensible que cada individuo tendrá según su género. Así, esta estructura de violencia, se aprende en los hogares, se refuerza en la sociedad y se legitima con el Estado (López citada por Muñoz; 2012:7). Es decir que el primer reparto de lo sensible se configura dentro de la familia nuclear, cuya figura de poder es masculina e indiscutible, se refuerza con una sociedad que acepta y avala ese tipo de desigualdades y finalmente es legitimada por un Estado que actúa mediante la ineficacia de la justicia.

18 No binarios remite a los integrantes del colectivo LGBTIQ, aquellos que no se identifican con la lógica binaria del femenino-masculino, cuyas problemáticas no se abarcarán en este análisis.

19 Se utiliza el término sistema para referenciar el hecho de que la opresión y la desigualdad de género no son esporádicas ni excepcionales, no puede reducirse a un fenómeno individual.

Bajo este contexto, la performance, desde su naturaleza política, ha servido como medio de resistencia para las mujeres, donde han podido representar y ser representadas, generando un entorno de exploración de sus problemáticas personales, políticas, económicas y sociales. La relación entre mujeres y performance fue desde sus orígenes muy estrecha, debido a que el paradigma patriarcal siempre dificultó o anuló la presencia de mujeres en el ámbito artístico, a no ser bajo el rol de ser un mero objeto de representación. Por lo tanto, la performance, desde la rebeldía que propone, dio un lugar a las mujeres para expresarse: no necesitaban espacio habilitado ni directores ni escenografía, simplemente su propio cuerpo y un mensaje que comunicar. El performance es un género que permite a las artistas buscar una definición de su cuerpo y su sexualidad sin tener que pasar por el tamiz de la mirada masculina (Alcázar; 2001:1). De esta manera, la performance sirvió tanto en medios artísticos como políticos, como en el caso de las Madres de Plaza de Mayo en Argentina que corresponde a una performance social, o para artistas como Jesusa Rodríguez, Ana Mendieta o Rocío Boliver, performers latinoamericanas.

En efecto, la violencia contra las mujeres se fundamenta en todas las estructuras sociales que legitiman la permanencia del poder masculino, moderno, falocéntrico y dominante; incluido el Estado cuando ejerce un control jerárquico y patriarcal. Si bien esta violencia es estructural, la coyuntura de los enfrentamientos armados la desarrolla y profundiza, en tanto intensifican las desigualdades y opresiones subyacentes. De modo que los conflictos bélicos exaltan los valores sobreentendidos en un paradigma masculino que lleva implícita la superioridad del hombre respecto a la mujer y la violencia como demostración y validación de ese poder. Así, durante las guerras, las mujeres y las niñas sufren violencias específicas, tales como los abusos de índole sexual, la esclavitud con el fin de realizar tareas domésticas y torturas relacionadas con la gestación, entre otras. El cuerpo de las mujeres se convierte, por los motivos mencionados, en el territorio más vulnerable y accesible para ejercer cualquier tipo de dominio, en tanto la expresión patriarcal-colonial-modernidad describe adecuadamente la prioridad del patriarcado como apropiador del cuerpo de las mujeres y de éste como primera colonia (Segato; 2016:19). De esta manera, en su performance Mientras, ellos siguen libres Galindo pone su cuerpo al servicio de visibilizar estas realidades y darles un relato que intensifique sus tensiones intrínsecas: la posición en la que se encuentra su cuerpo fue tomada de testimonios de mujeres que relataron las vejaciones recibidas por

los agentes del Estado durante el conflicto armado guatemalteco. La misma, revela de manera muy clara esta vulnerabilidad, estado de violencia y tortura a la que los cuerpos eran sometidos.

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.²⁰(CEH; 1999: 3985) (Abril, 1992. Mazatenango, Suchitepequez. Guatemala: Memoria del Silencio)

Este es uno de los testimonios en los que Galindo se basa para componer su performance. Su cuerpo se vuelve un testimonio en vivo y en directo, retrayendo la brutalidad al presente y dando la posibilidad a quien la mira de convertirse en testigo de la crueldad y la historia. La imagen de la performance vuelve realidad lo que el imaginario crea al leer u oír relatos de guerra, resultando altamente perturbadora e inquietante, con el poder de movilizar y dejar una huella.

A través de la potencia de su acto, Galindo logra evocar en su cuerpo, el cuerpo de todas aquellas mujeres silenciadas por la historia, haciendo carne el horror. En esta guerra el cuerpo femenino se concibe como el campo de batalla, el territorio de expropiación. Como se comentó brevemente en el capítulo anterior, la presentación del horror en el arte causa sus contradicciones; existen debates que cuestionan los límites entre lo ético y lo estético, pero, como también se vio en el Marco Teórico, la performance tiene como objetivo transitar esos límites y desmembrarlos. Theodor Adorno (1969) afirma al respecto que «las zonas socialmente críticas de las obras de arte son aquellas que causan dolor, allí donde su expresión históricamente determinada, hace que salga a la luz la falsedad de un estado social» (citado por Diéguez; 2013: 47).

²⁰ Este es uno de los testimonios que toma Galindo de «Guatemala, memoria del Silencio» (1999) para referenciar «Mientras, ellos siguen libres» en su página web.

De manera que la representación del dolor permite esclarecer y hacer frente a situaciones difíciles para la comunidad. Siguiendo a Diéguez:

Aceptar que el horror es irrepresentable y que debemos censurar las representaciones que documentan la barbarie, puede incrementar las políticas de desaparición y borraduras de documentos, necesarios para la memoria histórica de una comunidad, de un tiempo, de un país. Puede ser también que de ese modo nos hagamos cómplices del silencio. O nos volvamos jueces que dictaminen cómo hay que representar, ilusionados con la legitimidad artística de una salida poética -del disimulo poético, como dijera Adorno (1980, 50)-, o con la transformación poética del horror. Las relaciones entre arte y horror son muy complejas y no caben en una sentencia estética. (2013:46)

De modo que la crudeza se vuelve un lenguaje sincero y horizontal, pero a la vez, su respectiva franqueza tiende a causar rechazo. Diéguez invita a reflexionar sobre el vínculo que se tiene con las imágenes de violencia en la cotidianeidad, afirmando que existe una tendencia para desviar la mirada y creer que se vive en un mundo mejor, y de este modo mantenerse al margen de los asuntos movilizadores, relacionándose de manera cómoda con escenas difíciles, ocupando un lugar de ñespectadoröante los hechos, es decir poniendo distancia, volviéndose más vulnerable ante las imágenes de los hechos perturbadores que ante los hechos en sí. La autora llama a esta posición *espectador por segunda vez*, y es donde se abre una distancia entre el acontecimiento y la representación, ya que el acontecimiento pareciera suceder en el ñmundo de afueraö, que nunca es el propio. En consecuencia, la representación invade el espacio privado, cómodo y seguro, ya que se presenta en los espacios de placer o entretenimiento bajo los preconceptos de lo que el arte debería ser. A partir de ello surge la necesidad de decidir cómo debe ser representado el horror, cuál es la debida prudencia o distancia, incluso cual es la ñdistancia correctaö, ya que ésta podría convertirse también y en algunos casos en una distancia cómoda y descomprometida para no ser movilizado.

Pero lo que sucede en los contextos sociopolíticos de estas performances, es que muchas veces el horror habita las calles e invade la vida de las personas. La performance *“Perra”* (2005) nace en torno a una secuencia de violencia en Guatemala en ese mismo año, donde aparecieron cadáveres de mujeres torturados y con inscripciones hechas con navaja o cuchillo. Las afirmaciones tales como *“una perra menos”, “lo pagaste perra”* o *“muerte a las perras”* daban una suerte de mensaje amenazante contra las mujeres que remite a las violencias cometidas durante la guerra. Entre los indicadores que describen cómo se llevaron a cabo las violaciones sexuales contra mujeres [en la guerra guatemalteca] se identifican como los más relevantes: la planificación, el dejar evidencias de la violencia sexual ejercida, y la extrema crueldad y ensañamiento, incluso con los cadáveres (CEH; 1999:2403). Rita Segato²¹ en su libro *La guerra contra las mujeres* (2016), afirma que ambos sucesos están estrechamente relacionados:

La violencia sexual y feminicida no pasó de los hogares a la guerra, su derrotero fue el inverso. En nuestros días, como demuestran una serie de casos en todo el continente, el crimen íntimo pasa a tener características de crimen bélico: la desova de la víctima al aire libre, en las zanjas, basurales y alcantarillas, la espectacularidad de los asesinatos, que han pasado a perpetrarse también en lugares públicos. (p. 101)

El dejar evidencia de lo cometido crea un escenario del terror donde los grupos dominantes buscan una demostración de poder. Dejan una huella, un recordatorio de su capacidad de acción que asegure la instauración de temor. Diéguez reconoce estos escenarios con el nombre de Necroteatro, vinculándolos con el teatro del horror de la época de la Inquisición o la Revolución Francesa, donde las ejecuciones eran un espectáculo público. El poder necesita mostrarse y demostrarse en escena, *“necesita poner en escena su aparato represivo, especialmente durante las ejecuciones, que es cuando expone la jerarquización social de su sistema como espectáculo, exhibiendo y manipulando las imágenes políticas como imágenes del poder”* (Diéguez; 2013:78). Así,

21 En investigaciones sobre la violencia de género y los cuerpos en territorios como Ciudad Juárez (México) y Zepur Zarco (Guatemala).

la disposición de los cadáveres femeninos inscriptos en diferentes espacios públicos es una clara amenaza, una pancarta que declara la lucha y la imposición de poder a sangre fría.

Ante este tipo de acontecimientos el miedo se dispersa entre la población. Cualquier mujer se siente una posible víctima, a sí misma, a alguna amiga o a alguna familiar, todas están en la mira. Galindo, en una entrevista realizada en 2018, expone al respecto de su obra *“Perra”*: *“Como mujer, en Guatemala, una está expuesta de modo permanente al peligro de ataques como la violación y otras humillaciones. Quiero encontrar una imagen que dé cuenta del trato cotidiano de ese miedo”* y continúa *“para mí era importante a través de mi arte poner sobre el tapete esa serie de asesinatos, fomentar una conversación”* (Galindo; 2018: s/p). La artista pretende de este modo generar una relación horizontal de empatía con el espectador, tratando de establecer una conexión sensible que lo invite a la reflexión. De este modo cree Galindo (*Ibíd.*) que sería posible generar cambios sociales a partir de la concientización acerca de las problemáticas que afectan a las comunidades. La performance se convierte así en un lugar para pensarse unas con otros, abriendo el espacio a una *communitas* donde los problemas dejan de ser individuales para convertirse en colectivos. Formando un frente en contra del individualismo y la segmentación propiciados por la instauración del terror y las políticas separatistas.





õPerraö- No registra autoría de la fotografía (fuente: www.reginajosegalindo.com)

El cuerpo es piel, afirma Nancy en su teoría sobre la ñexpielsiciónö. ñSi una hoja o una astilla corta mi piel, mi alma se corta exactamente con la profundidad, la fuerza y la forma de la heridaö (2007:88). El lienzo sobre el cual las amenazas fueron escritas es aquel que separa en un individuo el adentro del afuera, es el tejido liminal que lo protege y que permite al mismo tiempo el contacto con el mundo. De modo que, ñsi lo más profundo es la piel, porque es el médium entre yo y su alteridadö (Lezano-Wehbi; 2015:133), qué sucede ante su herida, ante el desgarró tortuoso que parece ir en búsqueda de algo en su interior, penetrando no solo la carne sino su existencia misma. ñYo misma ya me infligí ese dolor, ahora ustedes no pueden infligírmeloö afirma Galindo (Galindo; 2018: s/p), cercenando con sus propias manos el tejido liminal que además de permitir el contacto con el mundo, posibilita la *communitas*, el sentir, el placer, el contactarse con el otro en el otro sentido del sentido(Nancy; 2003:22).õPerraö queda grabado en el muslo de Galindo, marcando el tejido que opera como un mapa de la propia historia.

Este acto que Galindo proclama sobre su piel se convierte en una literalidad de la experiencia de la *communitas*, demostrando cómo el dolor del otro puede convertirse en el propio dolor, hasta dejar una huella permanente. Aparece el CsO en un devenir cuyo muslo no es el mío ni el tuyo, es la inscripción de la violencia. ñLa sangre que corre de nuestras llagas corre horriblemente, y solo horriblemente (í) La llaga por lo

demás no es más que una llaga- y todo el cuerpo no es más que una llagaö (Nancy; 2003:63). De este modo, la artista logra demostrar que toda cicatriz es una huella de resiliencia, una manera de decir ðestoy vivaö, aquí dolió pero aquí también sanó. En este sentido, en 2015 dona una escultura a las mujeres de la comunidad ixil con la inscripción ðISLE´L INö, que significa ðestoy vivaö en idioma ixil, en conmemoración a su fortaleza para resistir con la verdad. ðEllas, con su verdad, nos han mostrado un camino de luz. Nos han dado una verdadera lección de vidaö afirma Galindo (2015: s/p.).

Pero a pesar del gran poder de resistencia que se desarrolla a lo largo de una vida de opresión, hay un componente último, aquel que legitima la violencia. Y es que, aferrándose a la literalidad del título de la performance, *mientras*, ellos permanecen libres. Lo que evoca a preguntarse ¿mientras qué? con la sugerencia de este enunciado Galindo abre un abanico de posibilidades. En primera instancia alude a un paralelismo entre dos acciones divergentes (en relación con la libertad), así como a dos espacios, también paralelos (el mientras establece una distancia entre sujetos), y finalmente dos sujetos discordantes: *nosotros* y *ellos*. Es decir, apela a un tiempo y un espacio cronotópico en donde ellos, los opresores, se mantienen viviendo en libertad *mientras* las sobrevivientes permanecen sufriendo las consecuencias de dichos abusos. De este modo Galindo reclama contra la impunidad de dichos crímenes no sólo ante la justicia, sino también ante una sociedad que los perpetúa, siendo testigo y conocedora de dichos acontecimientos, y permaneciendo pasiva ante la injusticia, aceptando finalmente dicha impunidad. Por lo tanto, la artista hace uso de un *continuum*, no denuncia puntualmente aquella atrocidad del pasado sino todo el engranaje que la mantiene viva. Como se dijo anteriormente, toda esta estructura de violencia es finalmente legitimada por el Estado.

En esta obra Galindo pone en evidencia una situación potencial dada por la capacidad de gestar, implicando muchas veces una situación de amenaza para los intereses opresores. En las dictaduras latinoamericanas se efectuaron políticas precisas de esta índole tales como el secuestro de bebés en Argentina, la esterilización forzada de mujeres indígenas en Perú y las violaciones a mujeres embarazadas en Guatemala. Gran parte de este territorio-cuerpo se pretende conquistar a través de su útero, órgano capaz de dar vida y por ello altamente amenazador. Pero en las violaciones es a través de él y no por él que se comete la violencia. Como bien explica Segato:

La expresión «violencia sexual» confunde, pues aunque la agresión se ejecute por medios sexuales, la finalidad de la misma no es del orden de lo sexual sino del orden del poder; no se trata de agresiones originadas en la pulsión libidinal traducida en deseo de satisfacción sexual, sino que la libido se orienta aquí al poder y a un mandato de pares o cofrades masculinos que exige una prueba de pertenencia al grupo. (2016:19)

En Guatemala, durante los años de la guerra en especial, se efectuaron violaciones sistemáticas llegando a constituirse como una verdadera arma de terror. De modo que *«Mientras, ellos siguen libres»* revive la forma en que los integrantes del ejército armado de Guatemala abusaban de las mujeres indígenas, incluso estando embarazadas o meses después de parir, con el objetivo de hacerlas abortar para exterminar a las poblaciones. Durante la dictadura en Guatemala las mujeres sufrieron no sólo por su género sino por su pertenencia étnica. Ya que las políticas llevadas a cabo por el gobierno dictatorial eran en contra de las comunidades indígenas. Así, cuando se efectuaba, por ejemplo, la táctica de la tierra arrasada, el procedimiento llevado a cabo contra las mujeres tenía que ver específicamente con su cuerpo y género. La violación aparece en estos contextos como táctica de guerra y terrorismo, como el primer paso en la conquista del territorio, configurándose de manera masiva, sistemática e impune. Utilizando la potencia devastadora del abuso sexual, no sólo para el cuerpo y psiquis de las víctimas, sino como desestabilizador del tejido comunitario. De esta manera la dificultad de supervivencia de los grupos indígenas era cada vez mayor.

Por su *modus operandi*, las violaciones sexuales originaron el éxodo de mujeres y la dispersión de comunidades enteras, rompieron lazos conyugales y sociales, generaron aislamiento social y vergüenza comunitaria, provocaron abortos y filicidios, impidieron matrimonios y nacimientos dentro del grupo, facilitando la destrucción de los grupos indígenas. (CEH; 1999:2353)

Por lo tanto, el carácter de gravedad no se da solamente por la violencia física sino también por las consecuencias que trae aparejadas. La violencia sexual afecta a un conjunto de derechos considerados principios esenciales de los derechos humanos, tales como el derecho a la vida, la integridad física y psicológica, la seguridad, la libertad personal, la dignidad y el honor. De esta manera las condiciones de vida que tuvieron que enfrentar las mujeres junto a sus hijos, el dolor y la experiencia del conjunto de la violencia a la que sobrevivieron, son claros ejemplos de esta violación sistemática de derechos. Dentro de los testimonios recopilados, muchos son efectuados no sólo desde el lugar de víctima sino también como testigos de la violencia ejercida hacia otras mujeres. Las violaciones sexuales contra mujeres son causa de humillación para los pueblos, por lo que tienden a ocultarse, la humillación resulta tan grande tanto para las víctimas como para su comunidad que el silencio se convierte en un aliado. «No es fácil para una mujer atreverse a decir que la violaron, más difícil es para una mujer indígena» (CEH; 1999:2380). Además del acceso carnal, luego sufrieron otro tipo de violencia en sus comunidades: la discriminación y el rechazo. «Se separaron porque los soldados violan a las mujeres y luego los hombres ya no las quieren» (CEH; 1999:2448). La violación resulta así también «degradante» para los hombres porque se vuelve un código en donde sienten que han invadido su territorio, su propiedad privada: el cuerpo de las mujeres. «Los hombres de la otra comunidad nunca podrían olvidar que las mujeres como territorio habían sido reclamadas y ocupadas por otros hombres. Los cuerpos de las mujeres eran superficies sobre las cuales se escribían y leían textos, íconos de las nuevas naciones» (2008:367) afirma Veena Das²²; y continúa «puede decirse que estas mujeres que fueron violadas y rechazadas ocupan una zona entre dos muertes, y no entre la vida y la muerte» (*Ibid.*; 359). Esta situación no es exclusiva de las situaciones bélicas sino que se configura como un cotidiano a nivel mundial, Virginie Despentes, escritora feminista francesa, afirma al respecto:

La violación es un programa político preciso: esqueleto del capitalismo, es la representación cruda y directa del ejercicio de poder. (í) Correrse de placer al anular al otro, al exterminar su

22 En referencia a un caso similar en India, donde los familiares se niegan a aceptar mujeres que han sido raptadas o violadas.

palabra, su voluntad, su integridad. La violación es la guerra civil, la organización política a través de la cual un sexo declara al otro: yo tomo todos los derechos sobre ti, te fuerzo a sentirte inferior, culpable y degradada. (2006: 59)

Este mismo sistema patriarcal genera un sentimiento de culpabilidad por parte de las víctimas ante las agresiones recibidas. Lo que lleva a que ni siquiera sea posible nombrar o reconocer la violación con su carácter de gravedad, siendo esto parte de la estrategia: *Lo que no se puede mirar se configura como interdicto, como extraordinario. Le concedemos un poder, una especie de sacralidad* (Diéguez; 2013:48). Así como ante las representaciones del horror, también hay una resistencia a asumir los hechos traumáticos de la propia vida. Por lo que las performances muchas veces causan un efecto de purga colectiva emocional; al presenciar el dolor en una representación se activan las propias memorias dolorosas. Los artistas que trabajan con cuestiones políticas son muy conscientes de esa tarea, como bien afirma Galindo: *hay que activar a los espectadores, hay que hacer que se sientan involucrados, que se enfrenten a algo que conocen y que a menudo callan* (2018: s/p.).

Ahora bien, la construcción de la identidad resulta un proceso social y cultural, vinculado a una constancia de rasgos o características que definen a una persona o comunidad. Para Deleuze y Guattari es un modo de control de los sujetos, ya que cualquier definición que pretenda ser constante se vuelve una estratificación, cristalizando modos de ser y actuar. La identidad se vuelve de esta manera algo así como un molde preestablecido donde los sujetos deben encajar. Tanto lo femenino como lo masculino son parte de la identidad Mujer-Hombre y traen consigo ciertas características tales como la delicadeza, la sumisión y la vulnerabilidad en lo femenino, oponiéndose a la identidad masculina que está relacionada con la valentía, la independencia, la fuerza y la virilidad. De modo que la sociedad y la cultura han atribuido la vulnerabilidad, la debilidad y la fragilidad como *valores* propios a la identidad de las mujeres; cuando en realidad es el sistema patriarcal de desigualdad el que necesita que unos sean más débiles que otros. Generando así condiciones de vida marcadas por la opresión, la explotación, la discriminación y la falta de equidad; las cuales se convierten precisamente en la raíz de la vulnerabilidad de las mujeres.

La victimización de la mujer, entonces, es parte de un entrenamiento militar, para la guerra. Vemos ahí la funcionalidad de la victimización sexual, de la crueldad contra el cuerpo de la mujer en el campo de la guerra, un campo donde el pacto entre hombres tiene que ser muy estrecho y donde la disolución de patrones comunitarios de existencia es vital. (Segato; 2016:163)

La situación que genera el cuerpo de Galindo en ambas performances propone una vez más el ingreso al devenir, desatando un proceso de desmembramiento de la concepción identitaria en términos deleuzianos. Ya que para el filósofo la identidad se configura como una norma de conducta desarrollada bajo una serie de características en cierto modo idénticas que cristalizan o definen a las personas. Tal como afirmaba S. de Beauvoir, filósofa feminista de la segunda ola, «la mujer no nace, se hace» (en *El Segundo Sexo*, 1949) evidenciando la construcción cultural del género, que hasta entonces estaba dada por conceptos biologicistas y en posterior medida psicoanalistas. La mujer era caracterizada por ser más débil que el hombre, más vulnerable, más sensible, así como también tenía el deber de querer formar una familia, ser una madre deseosa y feliz, atender a su esposo, limpiar la casa, cocinar bien, estar disponible sexualmente, no trabajar fuera de la casa, etc. Convirtiéndose éstos en los rasgos que controlan a la identidad femenina, rasgos que pueden ser leídos como policía rancieriana, en tanto pretenden continuar legitimando los modelos patriarcales que procuran mantener fijos los conceptos de género y castigar a quienes no los respeten.

En consecuencia, lo político está dado por la potencia emancipadora que busca romper la norma, es decir los estereotipos que definen a las personas manteniéndolas bajo control. De manera que la impronta política de estas performances está remitida a sus impulsos emancipatorios en diversos aspectos. Por un lado, es un acto radical que permite presenciar la vida y la muerte en primera persona, mostrando en «Mientras, ellos siguen libres» un estadio corporal de extraordinaria fuerza vital, en jaque con la situación en la que se encuentra atrapado, es decir el trasfondo del horror que busca ser visibilizado. Por otro lado, cuestiona lo estipulado como aceptable dentro del arte a nivel estético, entregando un estado de intimidad absoluta como es un embarazo, a los confines públicos de una representación del horror. Y, finalmente, porque disuelve el

estereotipo de género instalado sobre la mujer, donde cualquier desnudez visible es para consumo masculino y donde el cuerpo embarazado mantiene un aura de sacralidad. De modo que esta performance propone un cuerpo salvaje, indígena, torturado y gestante, constituyendo así una imagen con una potencia extraordinariamente política.

De este modo, expone la profunda condición de sensibilidad e intimidad de un cuerpo gestante a la frialdad y aislamiento que produce la violencia. Poniendo de manifiesto la política de regulación que convierte al cuerpo en un campo de batalla. El cuerpo de quienes en duelo tienen que habitar el mundo comienza a dislocar sus funciones. Duelo, lamento y llanto inevitablemente implican otra manera de cuerpo (Diéguez; 2013:227). Esta otra manera de cuerpo que se separa del CsO y se acerca fehacientemente al organismo, cuyo dolor fortalece las estratificaciones que lo alejan de la vida, clausurando cualquier signo de libertad y extensión. El acto de crueldad devuelve el cuerpo al organismo ya que mediante acciones físicas violentas, los estratos que confiscan al cuerpo se ven reforzados. El cuerpo se torna así, cada vez más deshabitado y por tanto, vulnerable, mermando su potencia vital y permaneciendo permeable al miedo y al abuso; de modo que, contrario a la expansión en términos de Nancy, se clausura, porque donde hay cadáveres no hay cuerpos (2003). En su performance, las manos de Galindo están atadas con cordones umbilicales reales que consiguió en clínicas clandestinas de abortos. Esta propuesta estética y procedimental le da un giro a la performance, evidenciando también el conflicto de la gestación obligatoria y las múltiples torturas que se dan en torno a ello: cuerpos violados, embarazados, obligados a abortar, obligados a gestar. La tortura consiste en que otros decidan sobre el propio cuerpo.

De este modo, Galindo pone la vida y la muerte en una constante confrontación. Su cuerpo creando vida al mismo tiempo que recibe muerte. Es una denuncia a la situación guatemalteca donde todas las ciudadanas crean constantemente vida, aún inmersas en climas de muerte. Así como la fuerza de la naturaleza que continúa creando vida en la contaminación, así son los cuerpos de las mujeres.

La performance se vuelve así un espacio de visibilización, denunciando la forma de procedimiento que tiene la lógica policial sobre los cuerpos, buscando clausurar, silenciar, individualizar, territorializar. Así se desenvuelven las obras de Galindo, quien muestra la forma de procedimiento en la que opera la lógica policial, pero evita mostrar una salida o solución posible. Los espectadores entran a la habitación y se encuentran

con un escenario de horror, de la misma manera que los militares del conflicto armado. Por lo que los espectadores se convierten inmediatamente en cómplices. Porque, si no es cómplice es opresor. No existe en la obra de Galindo la distancia cómoda de la que habla Diéguez, o el silencio propuesto por Adorno; se interpela al espectador de manera que no puede esquivar las preguntas, y así, no puede evitar verse afectado por la situación. El espectador ocupa el lugar de cualquier ciudadano conocedor de los hechos, quienes lo saben, pero no hacen nada: son cómplices. Retando el orden social, el trabajo performático busca crear conciencia, empatía y visibilización, a través de acciones como ésta, las personas pueden reconocer y reconocer-se en la agresión.

Por lo tanto, si el cuerpo es el lugar de batalla, es también el lugar reivindicatorio donde se gesta la lógica emancipatoria. El hecho de que una mujer alce la voz, como en *La Verdad*, es una acción de intervención política en sí misma, ya que ésta no respeta el lugar que se le ha asignado en el reparto de lo sensible, y por lo tanto las fuerzas represoras buscan silenciarla. Con potencia emancipadora algunas mujeres logran y han logrado usar su voz, su cuerpo, territorio acallado y pisoteado como arma de levantamiento.

Ahora bien, no solo en la sociedad guatemalteca sino en el mundo entero las mujeres son oprimidas en función de su sexo y su capacidad reproductiva potencial. Existiendo aun en la actualidad países donde las mujeres son consideradas bienes de pertenencia, de intercambio y mercancía de pago, donde existe la esclavitud con fines sexuales, la mutilación genital femenina, la pedofilia normalizada a través del casamiento infantil, la violencia obstétrica, la trata de blancas, la prostitución forzada, el aborto ilegal, etc.. La mujer continúa siendo en la actualidad un bien de consumo y propiedad: de un hombre, de un Estado o del mismo sistema; la mujer no puede decidir sobre su cuerpo. No es únicamente la materialidad del cuerpo de la mujer lo que se domina y comercia, sino su funcionalidad en el sostenimiento del pacto del poder que sostiene Segato (2016:22). La situación que Galindo denuncia y el público especta con horror, continúa sucediendo en la actualidad, ya que existen países en guerra donde esta situación es diaria. El tema de violencia contra las mujeres es un tema central en la obra de Galindo, y ha realizado múltiples producciones en diálogo con esta clase de conflictos, ya que ella considera indisociable el quehacer artístico con los conflictos que nos atraviesan como personas. *En cada acción trato de canalizar mi propio dolor, mi propia energía, para transformarlo en algo más colectivo* (Galindo; 2009: s/p). Así, la

performance, al no ser un arte de la verosimilitud ni un teatro de texto, y trabajar desde una condición específicamente efímera, puede presentarse desde distintas facetas corporales, haciendo uso de su cualidad y potencia (en este caso un embarazo). Sentido bajo el cual se presenta una relación arte-vida que proviene de las vanguardias históricas, donde las formas estéticas se reintegran al decurso de la vida real y ya no obedecen las reglas del arte como si fuera una expresión autónoma e indisoluble, sino que es integrado a la vida y viceversa, la vida al arte. Por lo tanto, hay una vida que es vivida artísticamente, y eso refracta una política del arte que apunta a proponer una ética: una forma de habitar el mundo.

De este modo, a través de la crudeza de sus actos, Galindo pone de manifiesto la manera en que la corporalidad femenina ha sido utilizada en las guerras como propiedad del Estado, convertida en terreno al cual arrasarse, dejando en cada uno una huella definitiva para el resto de su vida. En la violencia se da una metamorfosis entre la idea de apropiarse de un territorio como nación, y apropiarse del cuerpo de las mujeres como territorio (Das; 2008: 364).

A raíz de ello, en este capítulo de análisis puede concluirse que la performance en estos aspectos, ha refundado un espacio habilitador para las mujeres dentro del campo artístico. La obra performática de Galindo se considera parte de las obras álgidas en estos aspectos, logrando sintetizar contenido y forma en una potencia donde los límites entre arte y horror resultan difusos. Pero su posicionamiento como artista tiene como horizonte innegable la interpelación del espectador contrariando cualquier tipo de distancia cómoda o disimulo poético. Los límites de su cuerpo, que abogan constantemente a un cuerpo colectivo, se ponen al servicio de la obra artística, ocupando un potente plano de experimentación entrando en el devenir de un CsO que se encuentra gestando o rasgando su piel. Ingresando de este modo a la esfera política en cuanto se produce una ruptura tanto a nivel estético como poético propiciando un espacio de liberación del trauma y de las identidades que se presentan como modo de control para la mujer. Mientras, ellos siguen libres y Perra se presentan una vez más invitando a la presencia del cuerpo como un territorio, capaz de ser arrasado (como se vio en el capítulo anterior) o cuna de dominación como se ha visto en este capítulo. De modo que la performance se vincula por un lado, con el cuerpo femenino como territorio resistencia en tanto permite la unión y desmembramiento de estructuras de violencia, como así también coloca al cuerpo de las mujeres como territorio de

resiliencia, donde se logra atravesar la muerte y el horror para poder, desde ese reconocimiento, sanar las heridas y traumas para reconstruir los lazos entre mujeres.

Vamos a defendernos

con los puños

las uñas

los dientes

las cuerdas vocales

la vagina

el útero

los ovarios.

Vamos a defendernos con verdades

fuerzas ancestrales

cambios de luna.

Vamos a defendernos con poemas

tejidos

dibujos

la voz.

Vamos a defendernos entre todas

y cada una

porque todas somos una

y sin una

no somos todas.

Vamos a defendernos entre todas

antes de que todas caigan

y de nosotras

no quede ninguna.

Regina José Galindo

CONCLUSIONES

Este capítulo final tiene como objetivo cerrar las preguntas troncales abiertas a lo largo de esta investigación, aquellas que han servido de guía en el análisis conformando las hipótesis de lectura, como así también dar lugar a las posibles fugas que se originan en las mismas, tejiendo una red entre los abordajes planteados y los lugares hacia donde éstos se proyectan, procurando de este modo tender líneas de análisis para un futuro proyecto, las cuales aquí han quedado sugeridas pero no abordadas de manera cabal. Para ello, se realizará primeramente una recapitulación de los capítulos de análisis III "Los cuerpos y la tierra. La memoria como acto emancipatorio en la performance de R.J.G.ö" y IV "El cuerpo femenino como territorio de resiliencia en la performance de R.J.G.ö". Esta recapitulación busca ponerlos en diálogo para repasar las resoluciones e ideas principales de los mismos desde una perspectiva convergente, y a su vez, para reafirmar los conceptos establecidos en el Marco Teórico e Introducción. Dicha modalidad de exposición nos permitirá transcurrir hacia una conclusión de las ideas y establecer las bases para abordar el consiguiente análisis final en pos de aportar nuevas miradas en torno a las performances de Galindo en una profundización crítica de su obra, resuelta desde un punto de vista artístico, contextual, estético, sociocultural y político, como así también en torno a la performance en sí y sus implicancias estéticas y políticas.

Tras la búsqueda que conlleva realizar una conclusión, he decidido escribir este capítulo en primera persona, dejando atrás la faceta impersonal que me fue muy útil para el transcurso abordado pero me resulta insuficiente en esta etapa. Esta decisión se funda en la necesidad de poner en jaque mi propia voz como investigadora y artista y, a fin de cuentas, poder establecer un vínculo más cercano con el lector. Siento que, de alguna manera, sería una contradicción plantear temas que abogan a la empatía y encuentro entre seres, relatándolo desde un marco específicamente académico y encarcelado en lo formal. Creo que de otra manera estaría encerrada en un

encasillamiento bajo la jerarquía del orden y el deber, cuando lo que intento es resaltar la importancia de la piel, lo sensible, lo humano y la fuerza emancipadora en las prácticas artísticas que he abordado.

Dicho esto, procederé a recapitular las ideas centrales que se conformaron como ejes conceptuales a lo largo de la investigación. Primeramente, afirmé que la performance se configura como un arte de ruptura en el terreno estético y formal de las artes canónicas, debido a una serie de características propias y singulares tales como el trabajo en espacios no convencionales, la ausencia de ficcionalización, el trabajo con el cuerpo y sus fluidos, el foco en su carácter efímero, y un vínculo desjerarquizado con el espectador. A su vez, resalté la importancia que desarrolla en contextos liminales o de vulnerabilidad social, conformándose muchas veces como una manifestación de los sectores disidentes. Estas afirmaciones invitan a pensar a la performance como un arte profundamente político, entendiendo a la política desde los conceptos vistos de Rancière, Deleuze y Guattari, como una fuerza emancipadora, aquella que va en contra de la norma y de los órdenes establecidos. Resultando la presencia corporal el único requisito indispensable para que la performance pueda suceder. De esta manera se llegó al concepto de *“Cuerpo sin Órganos”* de Deleuze y Guattari como sintetizador de esta existencia política del cuerpo de los performers. Desde este precepto se configura el cuerpo del performer como un espacio emancipatorio y desjerarquizado donde ocurre el hecho artístico, un espacio simbólico, conceptual y poético. Por lo que, un arte político como la performance se basa en un cuerpo igualmente político, como se evidencia con claridad en el trabajo de Galindo.

A lo largo de la investigación planteé las performances de Galindo en un profundo diálogo con su contexto sociocultural, el cual fue abarcado por la teoría del régimen de lo sensible ranceriano, permitiendo comprender la estructura social que determina las experiencias sensibles de los distintos sectores en la vida en comunidad, y cómo estos se ven afectados por los diferentes sucesos sociales. Los capítulos III y IV se presentan en primera instancia desarrollando un análisis que plantea a la performance interpelando hechos de violencia física y estructural en su contexto sociocultural, sus implicancias para la comunidad y las problemáticas en torno a sí. A su vez, planteé y problematicé cómo interviene la creación artística en dichos contextos, concluyendo que la performance propicia entornos donde estas problemáticas se visibilizan, a través de

construcciones poéticas y simbólicas que abogan a la conformación de una conciencia crítica y reflexiva.

Dentro de las especificaciones de las luchas o militancias he puesto en diálogo los trabajos artísticos de Galindo por una parte, con la resistencia indígena abordada en el capítulo III, y por otra, con la dominación patriarcal en el capítulo IV. Esto permitió comprender ciertas injerencias de los mismos en el arte y viceversa, desde una visión donde el arte y la realidad están profundamente ligados a través de una retroalimentación. Así, en el capítulo III *Los cuerpos y la tierra. La memoria como acto emancipatorio en la performance de R.J.G.* revelo la importancia del rol que juega el arte en la construcción de memoria histórica, creando un espacio para el entendimiento del trauma y los sucesos ocurridos, y a su vez operando como un transmisor de la memoria traumática. De manera que la representación del dolor permite esclarecer y hacer frente a situaciones difíciles para la comunidad, como he demostrado en ambos capítulos de análisis. De este modo, mi lectura analítica propuso que la performance propicia la búsqueda colectiva de memoria frente al silenciamiento de Estado en pos de generar empatía y solidaridad, así como una refundación del *estar en común* basada en el lazo afectivo con la naturaleza y la tierra.

Estos procesos de desarrollo de conciencia a nivel colectivo, generan una posicionalidad que habilita a la reconfiguración de los lazos afectivos entre personas. Como afirmé en el capítulo III, el espacio que propicia la performance permite repensar el lazo social y afectivo que apuntan a reconsiderar el *estar en común*, es decir a establecer relaciones horizontales y empáticas habilitando la aparición de la *communitas*. Este espacio de encuentro y de estar en común tiene la potencia de abrir el ingreso al devenir, en términos de Deleuze y Guattari, ya que se configura como una situación potencial donde se evade el control y el encuentro se vuelve un sitio donde todo es posible, conformándose así, como un espacio potencial de transformación. En las piezas analizadas de Galindo podemos observar que existe una faceta incontrolable, es decir, la performance se constituye como una situación que habilita lo inesperado, donde otro puede realizar una acción imprevista, con resultados consecuentemente impensados.

De este modo, la fuerza emancipatoria es posible gracias al posicionamiento experimental del cuerpo primeramente desde un lugar de *exposición*, que en términos de Nancy es más bien de *exposición*, es decir abierto, presente y que pasa por el cuerpo enfatizando el rol de la piel. Y luego desde el lugar donde el cuerpo construye

una poética que se manifiesta desde un CsO, es decir perdiendo la jerarquía de órganos y sentidos. Se presenta así un cuerpo que se libera constantemente, porque la liberación no es un fin sino un proceso, un lugar de donde se entra y sale. Por otro lado la exposición del cuerpo en su naturaleza cruda, con sus fluidos, vellos, manchas, opera desde una presencia contra- hegemonía, desestructurando la imposición donde los cuerpos que se exhiben son aquellos que más se acercan a la norma y el estereotipo. Esta exposición otorga la potencia necesaria para que la obra no pueda ser ignorada. Galindo expone un cuerpo permeable a la experiencia, que a su vez, como afirma Nancy atañe una apertura hacia la vida, ya que el cuerpo cerrado se presenta como cadáver, pero un cuerpo abierto es experiencia y está profundamente vivo. Es por ello que es político, porque resiste. Un cuerpo cerrado anula su posibilidad de resistencia y de lucha. Un cuerpo que vuelve a abrirse después del dolor evoca su capacidad de resiliencia, entendiendo ésta no como una forma de adaptación, sino de rebelión ante lo dado. Por lo tanto, su cuerpo se impone como expresión de minoría y se opone a la domesticación que imprime el dolor en un cuerpo, aquel que lo acerca al organismo, a la norma, a lo ordinario. Operando a través de la fisura, de la contaminación, de la peste ões una silenciosa pero firme negación de lo regular del orden del mundo y de las cosasõ (Lezano-Wehbi, 2015: 37).

En este sentido la materialidad del cuerpo del artista que se presenta como CsO, abre un potencial de información en múltiples sentidos, evidenciando un proceso que se alza como resistencia en tanto se opone a las políticas de silenciamiento propiciadas por el Estado. Este silenciamiento se instala en la comunidad y se traduce en un comportamiento social que conmina por la amnesia, evidenciado a nivel cultural a través del rechazo ante ciertas manifestaciones artísticas que denuncian o cuestionan las violencias o injusticias a través de una estética confrontativa. Es decir, se evidencia la contradicción de una sociedad en la que la violencia se consume cotidianamente a través de los medios de comunicación, y los sucesos artísticos son desaprobados por la forma en que se presentan. A raíz de ello, he planteado en el capítulo IV titulado õEl cuerpo femenino como territorio de resiliencia en la performance de R.J.G.õ algunas problemáticas respecto al vínculo entre el horror y la estética, donde se concluye que la aceptación del horror como irrepresentable propicia la complicidad con el silencio y podría habilitar políticas de desaparición. Esta postura también podría arribar en el establecimiento de una manera õcorrectaõ de representar el horror y el dolor, bajo la

ilusión artística de un disimulo poético o con la transformación poética del horror. Por lo que la performance se afirma en esta naturaleza de ruptura, estableciéndose en contra de los disimulos poéticos y buscando una estética cruda y rebelde que provoque e interpele al espectador, sacándola de su pre-fijado lugar de pasividad observadora. A través de la poética de Galindo, encuentro que la performance oscila entre la presencia poética y la ruptura estética, presentando escenas de alto grado de violencia donde su cuerpo resiste a diferentes situaciones, en grado suficiente para incomodar y movilizar al espectador. De modo que su cuerpo se pone en juego abogando por una construcción de sentido, reflexión y conciencia. A partir de las performances analizadas en esta investigación, *“Tierra”* (2013), *“La verdad”* (2013), *“Mientras, ellos siguen libres”* (2007) y *“Perra”* (2005), busco comprender cómo actúa la estética radical frente al público, operando como la peste artaudiana. La performance, como la peste, *“hace la cadena entre lo que es y lo que no es, entre la virtualidad de lo posible y lo que ya existe en la naturaleza materializada”* (Artaud, 2005:29).

En este sentido, otro de los aspectos que alimenta la potencia performática es la materialidad, volviendo a la performance una experiencia altamente sensible para todas las involucradas. La sangre real, los olores, la respiración de la artista, su mirada, los cambios en la piel, su sentimiento verdadero, la materialidad del tiempo real que transcurre sin metáfora, hace que esta experiencia transformadora se logre incluso a través de la mediatización. Así también la materialidad se convierte en una presencia que permite, a raíz de ser experiencia sensible, la reflexión y construcción de nuevas ideas. En las obras vistas de Galindo esta materialidad y presencia poética se presenta muchas veces cuestionando el aspecto sociopolítico donde los cuerpos son tomados como objetos de control y depósitos de violencia. Entre ellos encuentro analogías en donde se revela por ejemplo, un paralelo entre la práctica de la tierra arrasada y las situaciones desarrolladas en torno a los cuerpos en la guerra, así como la relación dicotómica entre la máquina y el cuerpo, el metal y la piel (*“Tierra”*, 2013), la aplicación de anestesia como un modo de silenciar las voces de los sujetos (*“La verdad”*, 2013), la inmovilización violenta de un cuerpo femenino gestante como objeto (*“Mientras, ellos siguen libres”*, 2007), el corte de la piel como huella del dolor y a su vez como grito de resistencia (*“Perra”*, 2005). A raíz de ello es posible comprender la potencia de la materialidad performática como presencia. Esta lectura es viable gracias al marco donde la performance en sí misma devela aspectos socioculturales

materializados en prácticas cotidianas corporales o actitudinales, naturalizadas y aceptadas socialmente como el género, la etnia, o relaciones de poder o de clase, nucleando aspectos cotidianos y artísticos. Permito así, comprender que el abordaje de las temáticas o posibles lecturas de la obra son múltiples, pudiendo revelar trasfondos invisibilizados. De este modo, demuestro la potencialidad de la performance en tanto permite desestructurar ciertas nociones y relaciones de poder que están establecidas dentro de parámetros que actúan como inamovibles dentro de la estructura social. La performance de este modo logra resquebrajar estos condicionamientos desde diferentes planos como el conceptual, el sensible y el político.

Partiendo de estas posibles lecturas, se evidencia el cuerpo de Galindo emergiendo sin corresponder al estereotipo blanco occidental que es de donde nace y se desarrolla el arte de vanguardia y la performance (en su sentido moderno, no ritual) dentro del mundo artístico occidental. De esta manera, la artista trasciende la ritualidad de su pueblo y se apropia de un lenguaje creado por el *ñemigo* para exponer sus propias creencias y formas de ver el mundo que claramente no se corresponden con la hegemonía blanca dominante. Ante la recepción de esto, puedo decir que existe una identificación desde las espectadoras o integrantes de las comunidades indígenas, estableciéndose una paridad, una relación horizontal. En el capítulo III profundizo en algunas problemáticas indígenas, revelando sus cuerpos como sitio donde se ejercen múltiples opresiones, tanto estructurales como vinculares, y a su vez, en el capítulo IV esta conceptualización se aplica específicamente al cuerpo femenino. De modo tal que se evidencia un cuerpo que por su simple exposición, se revela ante los cánones de belleza actuales y reivindica la libertad de formas e imperativos estéticos femeninos.

Dicho esto, puedo arribar a la conclusión de que las performances analizadas de Galindo permiten crear otra disposición en materia de lo sensible, es decir, permiten reconfigurar el reparto de lo sensible ranceriano, permitiendo ver las cosas desde una óptica diferente a la establecida. Esto es posible gracias a la construcción de un espacio poético conformado desde su singularidad y sensibilidad que se presenta creando un nuevo orden a través de una ruptura espacio-temporal. Otro orden de comprensión de la realidad, así como de posibilidades vinculares tanto entre personas como con la historia y la forma que tenemos de vincularnos con la realidad. A raíz de ello puedo pensar en dos ideas reivindicatorias, primero el hecho de que ser mujer y tener soberanía sobre el propio cuerpo en una estructura opresora, es un acto de fortaleza y esperanza, con una

fuerza política notable. Por el otro, el utilizar este cuerpo para hacer arte potencia lo explicitado y además lo expone en una situación de comunicación, no solo existe la soberanía sino que es utilizada en pos de un objetivo mayor. Permite comenzar a crear una red de potencialidades para el colectivo femenino. Una fuerza que va en contra del silenciamiento. Dadas estas afirmaciones permito comprender la politicidad de la performance en tanto su potencial resistencia que se da en el encuentro con un otro y por lo tanto se ramifica en un devenir, que como tal se vuelve incontrolable. Escapa a cualquier política de control que pueda ejercerse.

En materia de público, también las espectadoras frente a este hecho poseen otro punto de vista: se identifican, se despiertan sus propias memorias y ven un cuerpo femenino emancipado, resistiendo y luchando, como también lo hicieron ellas. Permite una identificación, un espejo. Esa es ella, soy yo, somos todas. Estos cuerpos permiten tejer una red aún más potente de resistencia ante la dominación cultural. Al fin y al cabo la potencia reside en el encuentro, donde existe la posibilidad de derrumbar cualquier estructura. Es en el encuentro con otro donde aparece la fuga con respecto al orden y a la vigilancia. Un cuerpo conoce su potencia a partir de la relación, donde también sucede la sanación del trauma, la solidaridad, la empatía, conexiones horizontales y desjerarquizadas.

En este sentido, la performance crea un nuevo espacio, una nueva experiencia en un paralelo a la realidad, un espacio conformado en gran parte por símbolos que evocan nuevos niveles de conciencia. Como vimos en el desarrollo de los capítulos, la performance genera una representación de identidades en permanente punto de fuga, en tanto la corporalidad de la artista va mutando sin identidad fija. Desde una mucama, una inmigrante ilegal, una víctima de la guerra, una mujer violada, una agresora, una mujer asesinada, se vuelve piedra y se vuelve raíces. El encuentro performático disuelve las identidades y nos permite ingresar a un espacio donde es posible cambiar de piel, potenciando nuestra alteridad. Nos permite ser otro, en otro lugar, en otro contexto, con otra historia; otro absolutamente diferente. Esto no se produce desde una distancia compasiva, sino desde una incomodidad que no permite escapar. Que quizás molesta, enoja, pero cuando se toma conciencia ya se está adentro, ya se contagió y realizó una fisura en nuestras creencias y nuestro modo de ver el mundo.

• Cuando el cuerpo toma conciencia del valor de su alteridad, se desprende del pavor determinista de la raza, color o lengua, deviniendo universal, múltiple y singular

al mismo tiempo (Lezano-Wehbi; 2015: 54). En este sentido, al concientizarse formando parte de la liminalidad, aceptándose como la diferencia y como ser resiliente, no puede hacerse un arte domesticado. Al fin y al cabo, lo que hacemos es un reflejo de lo que somos, de lo que creemos que somos y de nuestras búsquedas. Pero a través del recorrido abordado a lo largo de esta investigación, puedo afirmar que finalmente todo cuanto existe en el mundo es cuerpo, no es posible la existencia del dolor sin cuerpo, ni de alegría, ni de política, ni de arte. El cuerpo es la existencia que permite que cualquier suceso sea posible.

En cuanto al contexto sociocultural en que vivimos, nos encontramos cada vez más sobreestimulados en un sistema donde la información es múltiple y ambigua, somos bombardeados con publicidades de todo tipo, en un mundo cada vez más mediatizado. Por lo que la performance es una resistencia en sí misma, en tanto promueve un encuentro desde otro orden, nos devuelve a la carne, a los huesos, a las vísceras, liberándonos de jerarquías e invitándonos a un aquí y ahora donde se intensifica lo efímero, lo crudo y hermoso de la existencia. Nos devuelve al encuentro. Y dicho esto, podría afirmar que nos devuelve a lo real, al cuerpo, a la piel. Ya que toda aquella vida sobrecargada de estímulos e información circundante e innecesaria, no es más que la anestesia inyectada por el dentista en "La verdad". Por lo que el arte, nos da la posibilidad de abrir una puerta para volver a lo sensible, a la tierra, a la simplicidad. Nos recuerda que vivir en otro cuerpo y otro tiempo es posible.

Nos devuelve a la carne que es la verdad.

Estos cuerpos, organismos jerarquizados y mediatizados también controlan nuestras relaciones, restringiéndolas a una forma preestablecida. En la performance, al disolverse el organismo, se disuelven también las estructuras bajo las cuales las relaciones son ordenadas y jerárquicas, y se abre el campo hacia un espacio donde se propician las conexiones intermitentes, fugaces y azarosas con otros individuos para actuar colectivamente. De esta manera, el otro logra poner en valor mi propio cuerpo, de una manera irreproducible, irrepetible, insondable e inconfundible. Estas conexiones serán siempre posibles en un carácter efímero, ya que escapan a la cristalización de lo definido.

En este sentido, el encuentro es posible gracias a la piel. Ésta se vuelve el espacio de lectura donde aquellas huellas de la estructuración dogmática son instaladas.

En la obra de Galindo la piel se opone a la máquina, la piel es cortada, la encía inyectada, las muñecas atadas con cordones umbilicales, que son otra piel. Es en ese tejido liminal donde emerge la semilla de un devenir que como tal, posee un comienzo pero no un final determinado, ya que el devenir es siempre inusitado, incontrolable y por lo tanto, siempre plantea riesgo. «En nuestro presente estado de degeneración, sólo por la piel puede entrarnos otra vez la metafísica en el espíritu» (Artaud, 2002:110). Y a su vez, como Nancy establece que el cuerpo es apertura, también afirma que para que haya apertura es necesario que algo este cerrado y que éste cierre se toque. «Puede ser que solo haya apertura gracias a un tacto o un toque» (p. 86) y resulta necesario aclarar que tocar no es desgarrar, desmembrar ni destruir. Tocar es abrir. Tocar es político. Emancipador. La política de cada cuerpo se expresa a través de su singularidad y la cicatriz se convierte así en memoria política, que da cuenta de un pasado vivido, mágico incognito, y a veces cruel.

El CsO atañe directamente a las manifestaciones performáticas en tanto que éstas ponen «en escena» otras corporalidades disruptivas que exploran los límites más allá de lo que la piel «contiene» y sujeta. Para Nancy la única verdad es la evidencia sensible aquí y ahora de este cuerpo, de esta materia, sin jerarquías, en cada uno de sus lugares. En lo efímero de la performance se impide la captura del cuerpo como objeto cerrado.

En relación a esto, la performance parece ser, cada vez más, el lenguaje artístico de la contemporaneidad. Como acontecimiento artístico o mediante elementos derivados de ella, inunda cada vez más los espacios, las calles, el teatro, la música, la danza, las manifestaciones. De la mano de las militancias tales como el feminismo, el orgullo LGBTIQ, el veganismo, la ecología, entre otras, la performance aparece como el acontecimiento artístico que pone en jaque lo político e ideológico desde la estética, alejándose de una postura verticalista y tendenciosa, y abriendo posibilidades de interconexión entre cuerpos. Parece ser también la forma artística destinada a movilizar a los espectadores de manera efectiva y confrontativa.

Finalmente, puedo afirmar que esta investigación me ha resultado propicia para descubrir nuevos aspectos posibles de indagación, como sería el abordaje en profundidad de otras performances de Galindo, que no me fue posible incluir en la presente investigación debido a la extensión pautada para una tesis de grado. El abordaje de otras obras permitiría ampliar y comprender otras aristas de su trabajo, de

modo que considero una posibilidad ampliar esta investigación pudiendo abocarme en el futuro a su *corpus* artístico en totalidad.

Igualmente considero interesante la posibilidad de plantear un análisis desde los conceptos teóricos elegidos: performance, cuerpo y política, en torno a la emergencia de performances en relación al feminismo en Argentina y la diversidad de propuestas estéticas y conceptuales que parten cuestionando la realidad sociopolítica e intervienen espacios públicos desde una pulsión emancipatoria.

Porque, finalmente, puedo concluir que la performance resulta un acto emancipatorio de resistencia indispensable en nuestra sociedad contemporánea donde muchas estructuras están resquebrajándose e impera la necesidad de encuentro y construcción de corporalidades soberanas, desjerarquizadas y liberadas en pos de generar relaciones sinceras, empáticas y amorosas con otras personas y con el mundo.

BIBLIOGRAFÍA

ABRAMOVIC, MARINA [conocimiento abierto] (2018, abril 27) òMarina Abramovic on performing 'Rhythm 0' 1974 subtítuladoö [Archivo de video]. Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=AnJF_yky2dl (Última visita: 02/07/2019)

ABRAMOVIC, MARINA [TED] (2015, diciembre 22) òAn Art Made of Trust, Vulnerability and Connection |Marina Abramovic| TED Talksö [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=M4so_Z9a_u0(Última visita: 13/07/2019)

ALCÁZAR, JOSEFINA (2001), òMujeres y performance. El cuerpo como soporteö. Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli CITRU, México.

ARANCIBIA MARTÍNEZ, LETICIA, Y MONTEALEGRE BARBA, TERESA (2017), òDeleuze y Rancière, la política como resistenciaö. Rev. Filos., Aurora, Curitiba, v. 29, n. 46, p. 111-124

ARTAUD, ANTONIN (1975), *Para terminar con el juicio de Dios*. Ediciones Caldén, Buenos Aires.

ARTAUD, ANTONIN (2005), *El Teatro y su Doble*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

BUTLER, JUDITH (1998), òActos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feministaö. Debate feminista, Centro de Investigaciones y Estudios de Género (CIEG) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)

CARRAS, RAFAELA (2009), òPensamientos, prácticas y acciones del GACö. Tinta Limón, Buenos Aires.

COMISION PARA EL ESCLARECIMIENTO HISTÓRICO (2009), òGuatemala, memorias del silencioö. Oficina de Servicios para Proyectos de las Naciones Unidas (UNOPS), Guatemala.

DAS, VEENA (2008), òSujetos del dolor, agentes de dignidadö. Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas: Pontificia Universidad Javeriana. Instituto Pensar, Bogotá, Colombia.

DELEUZE, GILLES (1996), òConversaciones 1972-1990ö. Pre-textos, Valencia.

DELEUZE, GILLES (1996), òCrítica y Clínicaö. Editorial Anagrama, Barcelona

DELEUZE, GILLES, Y GUATTARI, FÉLIX (2002), *Mil Mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos, Valencia, España.

DESPENTES, VIRGINIE (2018), *Teoría King Kong*. Literatura Random House, Barcelona, España.

DIÉGUEZ CABALLERO, ILEANA (2007/2009), *öCuerpos ex-puestos, prácticas de duelo (primeras aproximacionesö*. Universidad Nacional de Colombia sede Bogotá.

DIÉGUEZ CABALLERO, ILEANA (2013), *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. DocumentA/ Escénica Ediciones, Córdoba, Argentina.

DIÉGUEZ CABALLERO, ILEANA (2007), *Escenarios liminales: teatralidades, performances y política*. ATUEL, Buenos Aires, Argentina.

DIÉGUEZ CABALLERO, ILEANA (2016), *öEscenarios y teatralidades de la memoriaö*. ARTEA: Archivo Virtual de las Artes Escénicas.

FISCHER LICHT, ERIKA (2004), *Estética de lo performativo*. Abada Editores, Madrid, España.

GALINDO, REGINA JOSÉ [Guggenheim Museum] (2015, agosto 4) *öArtist Video: Regina José Galindo, La víctima y el victimario (English captioned)ö* [Archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=oeDytc-wsk&t=13s>(Última visita: 13/08/2019)

GALINDO, REGINA JOSÉ [LACAP] (2014, mayo 3) *öLASS Interview Regina José Galindoö* [Archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=9QVOWF86Y0o&t=935s&pbjreload=10> (Última visita: 15/08/2019)

GALINDO, REGINA JOSÉ [Bea Gallardo Shaul] (2013, diciembre 6) *öLa verdad-Regina Jose Galindoö* [Archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=aNMjcPVgXZM>(Última visita: 22/08/2019)

GALINDO, REGINA JOSÉ [DW Español] (2014, febrero 20), *öRegina José Galindo, artista guatemalteca | Alemania con acentoö*[Archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=gVsKhr2BNSk> (Última visita: 13/08/2019)

GALINDO, REGINA JOSÉ [Ernesto Castro] (2017, junio 4) *öRegina José Galindo en diálogo con Ernesto Castroö* [Archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=YQs4-znMUeY&t=102s>(Última visita: 05/08/2019)

GALINDO, REGINA JOSÉ [Performancelogia Performance Art Archive] (2012, junio 3) *öRegina Jose Galindo Quien puede borrar las huellasö* [Archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=SDTLipg9vMc>(Última visita: 23/08/2019)

GALINDO, REGINA JOSÉ [Museu Es Baluard] (2016, agosto 2) "Regina José Galindo sobre "El tormento y el éxtasis"ö [Archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Q1ZQgmBsQXA>(Última visita: 22/08/2019)

GALINDO, REGINA JOSÉ (2012, septiembre 15) "País de hombres (poema)ö. Disponible en <https://www.plazapublica.com.gt/content/pais-de-hombres-poema>(Última visita: 10/08/2019)

GARCÍA WEHBI, EMILIO, Y LEZANO, NORA (2015), *Communitas*. Grupo Editorial Planeta, C.A.B.A.

GOLDMAN, FRANCISCO (s/d), "Entrevista a Regina José Galindoö. Disponible en <http://performancelogia.blogspot.com/2007/04/interview-to-regina-jos-galindo.html>(Última visita: 18/08/2019)

GÓMEZ PEÑA, GUILLERMO (2005), "En defensa del arte del performanceö. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, año 11, n. 24, p. 199-226, jul./dez

GUATTARI, FÉLIX (1973), "Para acabar con la masacre del cuerpoö. *Revista francesa Recherches* n° 12, 1973.

INTRAPAZ (2012, mayo), "Dispositivos de poder: una mirada crítica sobre las mujeresö. Disponible en <http://biblio3.url.edu.gt/Revistas/Intrapaz/Mayo-2012-04.pdf>(Última visita: 22/06/2019)

JONES, AMELIA, Y WARR, TRACEY (2006), *El cuerpo del artista*. Phaidon, Hong Kong.

MUÑOZ, LILY (2012) "El carácter político de la violencia patriarcal contra las mujeresö en "Dispositivos de poder: una mirada crítica desde las mujeresö. INTRAPAZ, Guatemala.

NANCY, JEAN LUC (2003), *Corpus*. ARENA LIBROS, Madrid.

NANCY, JEAN LUC (2007), "58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del almaö. Ediciones La Cebra, Buenos Aires.

ONU MUJERES (2018, octubre 19), "El caso Sepur Zarco: las mujeres guatemaltecas que exigieron justicia en una nación destrozada por la guerraö. Disponible en <https://www.unwomen.org/es/news/stories/2018/10/feature-sepur-zarco-case>(Última visita: 18/08/2019)

PRIETO STAMBAUGH, ANTONIO (2009), "¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performanceö. Domingo Adame (ed.) Universidad Veracruzana, México.

RAMÍREZ BLANCO, JULIA (2009), *Regina José Galindo o el cuerpo como nación*. Boletín de Arte, nº 30, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2009, págs. 435-448.

RANCIÈRE, JACQUES (1996), *El desacuerdo. Política y filosofía*. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires.

RANCIÈRE, JACQUES (2009), *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago: LOM Ediciones

RANCIÈRE, JACQUES [Facultad Libre] (2013, marzo 18) *Jacques Rancière | El tiempo de la política* [Archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=8goj7F5Kty8> (Última visita: 15/07/2019)

REYES, ADRIAN, Y IPS CORRESPONDENTS (2019, marzo 14), *Guatemala: crueles asesinatos de mujeres recuerdan guerra civil*. Disponible en <http://www.ipsnoticias.net/2005/06/guatemala-cruels-asesinatos-de-mujeres-recuerdan-guerra-civil/> (Última visita: 13/06/2019)

SACHO RIBES, MARÍA LLEDÓ (2015), *Regina José Galindo. La performance como arma*. Universitat Jaume I, Castellón de la Plana. España.

SCHECHNER, RICHARD (2012), *Estudios de la representación. Una introducción*. Colec. Arte Universal, México D.F.

SEGATO, RITA LAURA (2016), *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de sueños, Madrid.

SUAZO, FERNANDO (2010), *La cultura maya y la muerte*. ECAP, Guatemala.

TAYLOR, DIANA (2005), *Hacia una definición de performance* en Revista Picadero, INT, Compañía sudamericana de impresión S.A., Buenos Aires.

TAYLOR, DIANA (2012), *Performance*. Asunto Impreso Ediciones, Buenos Aires.

TAYLOR, DIANA, Y FUENTES, MARCELA (2011), *Estudios Avanzados de Performance*. Instituto Hemisférico de Performance y Política, México.

VÁSQUEZ ROCCA, ADOLFO (2008), *Las metáforas del cuerpo en la filosofía de Jean Luc Nancy: Nueva Carne, Cuerpo sin Órganos y Escatología de la Enfermedad*. Publicación Electrónica de la Universidad Complutense.

VILLENA FIENGO, SERGIO (2015), *El anti-ceremonial público en la obra de Regina José Galindo*. Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo ISSN: 2013-8652. Disponible en <http://revistes.ub.edu/index.php/REGAC/index> (Última visita: 12/08/2019).

VILLENA FIENGO, SERGIO (2010), "Regina Galindo: el arte de arañar el caos del mundo". Revista Centroamericana de Ciencias Sociales, Vol. VII, N°1, Julio 2010, pp. 49-78.

VODOPIVEC, YASMIN MARTIN (2017), "La práctica artística de Regina José Galindo: anatomía de una metáfora emancipatoria". DOI: 10.4312/ars.11.2.365-382