

**Hacer presencia: Regina José Galindo, ‘Tierra’**  
**Making presence: Regina José Galindo, “Earth”**

**Resumen:** En *Tierra* (2014), la artista guatemalteca Regina José Galindo se encuentra desnuda junto a un foso cada vez más amplio. Realiza un evento relatado por sobrevivientes de genocidio en el juicio del ex dictador Efraín Ríos Montt. El testimonio cuenta cómo las personas fueron obligadas a cavar un pozo masivo y luego pararse frente a él, para facilitar su ejecución y entierro por las fuerzas armadas. En esta acción de arte, Galindo capta la violencia histórica del biopoder desde la conquista hasta el presente. Utilizando la metodología de la propia actuación, “Hacer Presencia” separa la tragedia interminable en tres escenarios aislados (pero internamente contiguos) que se fusionan casi imperceptiblemente de la conquista, el colonialismo, la colonialidad en curso y el imperialismo. ¿Qué hace o transmite la actuación? ¿Es la actuación en sí misma una forma de testimonio? El arte desde el espacio de la muerte muestra el ahora y siempre de la práctica criminal, como genocidio y como ruina ambiental.

**Palabras clave:** Regina José Galindo; performance; Guatemala; extracción; feminicidio

**Abstract:** In *Earth* (2014), Guatemalan performance artist Regina José Galindo stands naked next to an ever-widening pit. She performs an event recounted by survivors of genocide at the trial of the ex-dictator Efraín Ríos Montt. The testimony tells of how people were forced to dig a massive pit and then stand in front of it, to facilitate their execution and interment by the armed forces. In this one art *acción*, Galindo captures the historical violence of biopower from the conquest to the present. Using the methodology of the performance itself, chapter 4 separates the never-ending tragedy into three isolated (but internally contiguous) scenarios that meld almost imperceptibly from conquest, colonialism, ongoing coloniality, and imperialism. What does the performance do or transmit? Is the performance itself a form of testimony? Art from the space of death shows the now and always of criminal practice, as genocide and as environmental ruin.

**Keywords:** Regina José Galindo; performance; Guatemala; extraction; femicide



[IMAGEN, Regina José Galindo. *Tierra*. 2013. Cortesía de la artista]

En la foto la vemos, una mujer diminuta, desnuda y que está de pie mientras metódicamente una retroexcavadora cava una fosa a su alrededor. En el video escuchamos el sonido de la máquina antes de poder verla, y la enorme garra se estrella contra la tierra agarrando enormes bocanadas, girando, sacudiéndose ruidosamente y lanzando la tierra hacia un lado, para luego frenéticamente volver a girar y a cavar cada vez más cerca del pequeño cuerpo. La fosa se hace más profunda. La máquina gruñe, zumba y destruye justo atrás de ella, al frente y por su lado.

La simplicidad y el poder de la pieza son impresionantes. El frágil cuerpo humano parece a la vez central e incidental. La materialidad tenaz de la tierra, tan verde y rica se desmorona bajo la garra. Un suave golpe de viento le empuja el pelo sobre la cara. Ella sigue de pie, silenciosa, enraizada como un árbol. Podría ser un árbol o una roca, una forma indistinguible de materialidad que obstruye a la máquina. Su cara inmutable, sus ojos abiertos, pestañeando, pero sin moverse. Respira hondo, como si estuviera tratando de mantenerse tranquila. Pero vemos los músculos de su cuello contrayéndose.

La retroexcavadora se tambalea cada vez más cerca, la fosa se abre cada vez más ancha y profunda ante ella. Ella ve su muerte segura, se da cuenta, pero no se derrumba ni flaquea. Aparte de la dolorosa y vulnerable materialidad de su cuerpo, ella no tiene defensa alguna, solo su actitud levemente desafiante de dignidad humana y de resolución frente a la devastación. Ella puede formar parte del mundo material que está bajo amenaza, pero como ser humano se aferra a la humanidad que la distingue de los árboles y las rocas. ¡Presente! demuestra su actitud. ¡Presente! aquí como un acto de resistencia en la cara del poder que destruye, resuena como un grito de guerra mudo. ¡Presente! pero totalmente sola. La máquina parece inhumana e inabordable, como si estuviera simplemente haciendo su trabajo al escavar la tierra sobre la que ella, casualmente, está parada. Pero podemos ver a un hombre en la cabina de los controles. Presente siempre con, hacia y entre otros, aun cuando ese otro esconda su cara.

La fuerza de la performance depende de asimetrías en términos de proporciones y escalas, la pequeñez del ser humano, la vulnerabilidad de la tierra, la magnitud del crimen. En contraste a la violencia sin tregua, inestable y mecanizada, el campo ha sido domesticado. Allá, los apoyos materiales para la vida aparecen intactos. La vida, aparentemente, continúa.

La única cosa que se mueve es la enorme retroexcavadora sacudiéndose hacia delante y hacia atrás. Incluso la cámara se mueve de manera mínima. Cada vez más aislada, ella ahora está de pie, abandonada, en una minúscula isla de tierra. La fosa tiene ahora muchos metros de profundidad y está claro que nunca podrá salirse. Es solo cuestión

de tiempo. Esta performance—en el sentido de arte-acción— de Regina José Galindo dura una hora y media; el video entero como treinta y cinco minutos.

¿Dónde estamos? ¿Dónde está el espectador, el testigo, el transeúnte, el activista que tal vez intervendría?

“¿Cómo mataban?”, preguntó el fiscal.

“Primero le decían al operador de la máquina que cavara una fosa. Luego los camiones llenos de personas se estacionaban delante del pino y una por una las personas iban acercándose. No les disparaban. La mayoría de las veces las atravesaban con las bayonetas. Les rasgaban el pecho con ellas y los lanzaban a la fosa. Cuando la fosa estaba llena, la pala de metal descargaba tierra sobre los cuerpos” (Testimonio dado durante el juicio contra el general Efraín Ríos Montt y Mauricio Rodríguez Sánchez).

Entre marzo de 1982 y agosto de 1983, la dictadura militar de Efraín Ríos Montt de Guatemala promulgó una política de “tierra quemada” contra su población maya. El mandato de los militares era “indio visto, indio muerto”<sup>1</sup>. Más de doscientas mil personas fueron asesinadas, la mayoría maya. Otro millón de personas fueron desplazadas entre 1960-1996.

Más tarde, la comisión de la verdad de la ONU encontró que, entre los años 1981 y 1983, el Estado fue responsable por actos de genocidio en cuatro regiones de Guatemala. Durante ese periodo, en los pueblos de quiché mayormente ixil, entre un 70 y un 90 por ciento de las comunidades fueron aniquiladas (Mac Lean, *et al.*, 2013, p.1).

Ríos Montt fue el primer jefe de gobierno del mundo en ser condenado en su propio país por genocidio y crimen contra la humanidad<sup>2</sup>. Lo sentenciaron a ochenta años de cárcel. Diez días después, su condena fue revocada.

No obstante, la artista guatemalteca Regina José Galindo decide no incluir ni el testimonio ni el juicio en su performance de video *Tierra*. Solo un pequeño grupo de espectadores y tres cámaras de video fueron testigos del evento en vivo en el 2013 en *Les Moulins*, Francia. Le pregunté a Galindo por qué no les mostró el testimonio a los espectadores. “Nunca hablo ni doy información”, dijo. “Ni lo vuelvo didáctica; yo solo acciono”<sup>3</sup>.

¿Qué es lo que hace o transmite esta acción? ¿Qué denuncia? ¿Qué expone o atestigua? Galindo está presente, pero ¿presente frente a qué, a quién o con quién?

Por supuesto estoy de acuerdo con Galindo cuando dice, “la obra tiene varios significados”. Como todo performance, la pieza simultáneamente trabaja diferentes niveles expresivos, comunicativos y políticos. Su austero acto de estar ¡presente! provoca lo que Nicholas Bourriard podría llamar una serie de “encuentros” [“el arte es un estado de

encuentros”] con otros artistas, otros públicos y otros momentos históricos y políticos (Bourriard, 2002, p.18). La performance puede exponer la atrocidad a la luz, desprovista de las especificaciones del cuándo, quién o dónde. La violencia también desnuda el cuerpo bajo ataque de todos los particulares —ella está de pie como una trémula materialidad corpórea que, sin embargo, reclama presencia—. La obra, claramente arraigada en la historia de Guatemala bajo Ríos Montt, trasciende los particulares para presentar la exterminación como una constante. Performance desde el espacio de la muerte, muestra el ahora y el siempre de las prácticas criminales, como el genocidio y la ruina ambiental, en Guatemala y más allá. La performance se equilibra sobre el filo entre lo “poético” y lo “histórico” como lo diferencia Aristóteles: “La poesía es más filosófica, y más seria que la historia ya que la poesía habla sobre las universalidades, y la historia sobre las particularidades” (1987, p.41). La formulación estética de la acción, simple pero rigurosa, de Galindo permite que resuene en una multiplicidad de niveles —el particular y el así llamado universal—.

Podemos entender su estar de pie en medio de la fosa en expansión, como una reflexión sobre la condición existencial humana: el pozo de desesperación está ahondándose, la inevitabilidad de su destino, el más profundo e indescriptible silencio y aislamiento. La misma tierra se derrumba a su alrededor. La antigua tragedia griega, una particular forma estética, trata sobre relaciones asimétricas de poder —Edipo enfrentando su inexorable destino. Antígona yendo a la cueva a encontrar su muerte: “Viva, voy a las tumbas de los muertos/ ¿Qué ley divina he transgredido?” (Sófocles, 1914, líneas 1058-9). El antiguo baile/drama de los Maya K’ich’e *Rabinal Achi* (o Baile del Tun) muestra a los guerreros enemigos como mellizos. Los dos usan máscaras casi idénticas, dos figuras que reflejan al otro en palabra y movimiento<sup>4</sup>. Violencia y guerra, en la tradición del altiplano maya requiere de una suma atención a nuestro otro, como parte de uno mismo. El ser irrespetuoso con nuestro enemigo destruye nuestra propia integridad. Los esquemas altamente codificados dentro de los cuales las confrontaciones existen limitan la violencia, protegiendo a los individuos involucrados contra volverse monstruos, asegurando la estabilidad y la continuidad social.

*Tierra* tiene resonancia gracias a la terrible imagen del humano enfrentando la destrucción segura. La devastación de la tierra, la violencia, y la injusticia parecen ser condiciones existenciales constantes. Sin embargo, quiero frenar por un momento esta resonancia universalista, para resaltar la urgencia de la intervención artística en un momento histórico específico en respuesta a las políticas de exterminación. En el 2013, como hemos dicho, Ríos Montt fue juzgado y condenado por genocidio. Después de una

intensa manipulación política, un alto tribunal revocó la decisión y la mandó de vuelta a un tribunal menor donde se estancó. Los cargos y el expediente quedaron suspendidos entre el olvido y la reactivación. El tiempo se agotó —Ríos Montt murió en 2018 a los noventa y un años, habiendo evadido la condena—.

Galindo interviene con *Tierra*.

Enfrentando el bloqueo político de una respuesta jurídica, aún antes de la muerte de Ríos Montt, ella responde. Galindo está de pie, decidida, una víctima/testigo muda que ve lo que está pasando y no puede hacer nada para prevenir lo inevitable. La propia tierra, como la de los mayas, está siendo removida bajo sus pies. A diferencia de Antígona, la autoconsciencia de su predicamento no se expresa en palabras. ¿Qué he hecho? No hay ni un interlocutor, ni un coro pronunciando ni respondiendo a la pregunta: ¿Por qué? Ella no ha hecho nada para merecer su demolición, excepto existir. Ahora la violencia parece incidental —ella, a diferencia de Antígona—, ni siquiera puede ser calificada como una “víctima” individualizada. En la antigua tragedia griega, las víctimas normalmente mueren en manos de sus parientes, pero esta muerte anónima la despoja de parientes y, con virulencia racista, destaca el parentesco étnico como el motivo para la exterminación: “indio visto, indio muerto”. La intensa subjetividad y capacidad de decisión y acción demostrada por Antígona, parece imposible para la figura muda y anónima de Galindo. La retroexcavadora de la colonización occidental continúa erradicando y abandonando la misma posibilidad de nombrar y cuidar a las víctimas. La corporalidad de Galindo, aunque obstinadamente material también representa el cuerpo colectivo que necesita desaparecer para que la modernidad pueda llegar. Ella está de pie, en la tierra, un impedimento al “progreso”, el sinónimo de muchos líderes latinoamericanos con la modernidad<sup>5</sup>. En esta versión del progreso, la tierra también está ahí para ser explotada. La performance, a este nivel, es muy literal. Los combatientes ya no se enfrentan honorablemente, como en *Rabinal Achi*. Los asesinos esconden sus caras detrás de la mecanización de la “tarea”. Nadie es culpable. Los líderes se esconden atrás de sus amnistías auto-concedidas y sus abogados altamente remunerados. La separación entre el que da la orden para la violencia y el que la cumple elimina todo sentido de responsabilidad personal. La grandeza de estas obras tempranas, la exquisita danza que enfatiza las implicaciones morales y las repercusiones sociales de causar la muerte de nuestro “otro”, ha desaparecido dejando solo víctimas silenciosas, fosas comunes y crímenes no examinados. Los asesinatos quedan sin castigo, la justicia bloqueada. A nadie aparentemente le importa lo suficiente como para ponerle fin a esta calamidad.

Incluso cuando las obras que pongo en conversación con *Tierra* se centran en la muerte —la muerte injusta, la muerte honorable, la muerte no reconocida—, *Tierra* actúa desde el mismo espacio de la muerte. No se sabe nada sobre Antígona después de que entra en la cueva (hasta que por otros sabemos de su muerte); Cawek, el guerrero derrotado de *Rabinal Achi* se arrodilla para ser sacrificado, aceptando la muerte como una respuesta apropiada a sus belicosas transgresiones. En *Tierra*, el cuerpo desnudo, anónimo y vulnerable de la mujer espera con estoicismo ser devuelta a la tierra, no con el entierro respetuoso, cariñoso, que normalmente se usa para acompañar la muerte natural, sino que con la estocada brutal de la garra de metal. Su postura me recuerda las palabras de la comandanta Ramona, dirigente del levantamiento Zapatista en Chiapas, México, en 1994: Qué importa que nos maten, “ya estamos muertos. No significamos absolutamente nada” (Subcomandante Marcos, 2001, p.6). La protagonista de Galindo habita el mismo espacio de los “ya muertos”, pronunciados socialmente muertos mucho antes que los gobiernos se deshicieran de los cuerpos. Ella no es nada. Nadie, Ninguno. Su cuerpo frágil, levemente magullado es desechable; las sobras de lo político en la acepción del término de Chantal Mouffe como la “dimensión ontológica del antagonismo” (2013, p.12). Lo político se ha vuelto asesino. La cara de la persona en la cabina de la retroexcavadora puede cambiar, pero la máquina asesina continúa moviéndose hacia adelante. Galindo elige ese lugar para asumir su postura frente a la catástrofe, haciendo visible la constante demolición como una práctica política racional y estratégica.

## II El espacio de la muerte

En esta performance Galindo captura la violencia histórica del biopoder desde los tiempos de la Conquista hasta el presente. Esta afirmación es amplia, lo sé, pero espero demostrarla sin presentar una visión general cohesiva de la historia política del área, sino que presentando escenarios que se repiten<sup>6</sup>. Así como *Tierra*, el carácter constante de la violencia puede entenderse como una performance continua. Otra forma de entenderlo es como fotogramas animados que hacen parecer una acción continua. Usando la metodología de la misma performance, separo la interminable tragedia en tres breves escenarios aislados (pero en su interior adyacentes), que se funden casi imperceptiblemente, desde la conquista, al colonialismo, de la colonialidad al imperialismo.

### *Escenario I*

“Entraban en los pueblos, no dejaban niños y viejos, ni mujeres preñadas ni paridas que no desbarrigaran o hicieran pedazos, como si fueran unos corderos metidos en sus

apriscos... [ellos] riendo y burlándose [todo el tiempo]”, en 1542 el sacerdote dominicano Bartolomé de las Casas le escribe una advertencia al rey de España Felipe II sobre las atrocidades que se cometían en las Américas (Las Casas, 1992, p. 15). Los españoles, primeros extractivistas, en los nuevos territorios buscaban oro y otros recursos de valor; las personas eran consideradas desechables —podían ayudar a los conquistadores a encontrar riquezas o (literalmente) convertirse en alimento para los perros<sup>7</sup>.

El texto de Las Casas, traducido inmediatamente a todos los idiomas más importantes de Europa, fue extensamente leído como un ejemplo temprano de la Colonia. Las relaciones asimétricas dieron a los conquistadores poder absoluto sobre lo conquistado, fortaleciendo su sentido de omnipotencia, afirmando su derecho de violar todo mandato moral y legal. Las Casas cuenta sobre las atrocidades con un afán testimonial y la esperanza de que:

el reconocer la verdad hará al lector más compasivo con las penurias y el predicamento de estas pobres e inocentes personas, y lo obligaría (al lector) a adoptar una actitud más severa y crítica hacia la abominable codicia, ambición y brutalidad de sus opresores españoles (Las Casas, 1992, p.125)

El europeo, el sujeto del conocimiento, vuelve todo lo demás en el objeto del conocimiento (Quijano, 2007, p.172). La anulación de la reciprocidad y de la relacionalidad tiene devastadores efectos. No puede haber una intersubjetividad, ni un reconocimiento de conectividad humana, sujeto a sujeto. El abandono de la capacidad humana de reconocer y confirmar al otro como participante de un espacio vital compartido y complejo, es lo que hace el “sistema del terror.”

Aunque Las Casas “ganó” el debate con Sepúlveda en Valladolid acerca de si los indígenas tenían alma y derecho a un trato digno, el resultado no tuvo aplicaciones prácticas para las comunidades indígenas que entraban en contacto con los europeos. Los mecanismos de control de la población, que Foucault asocia con el biopoder, ya empezaban a tomar forma en el siglo XVI: los humanos podían ser comprados y vendidos, despojados de sus nombres, sus parentescos, sus prácticas religiosas, sus lenguas, ser relocalizados y obligados a trabajar hasta morir. La subjetividad humana estaba dividida entre “gente de razón”, el sujeto hispanizado, Cartesiano, autorreferente “*Cogito ergo sum*” y las “personas sin razón”, los pueblos indígenas y africanos relegados al estatus legal de “menores”.

### *Escenario II*

En 1982 justo al final de la dictadura de Ríos Montt, Rigoberta Menchú, la voz testigo de *Yo, Rigoberta Menchú*, cuenta cómo su madre fue secuestrada, torturada, violada y

usada por el ejército guatemalteco como carnada para atraer a sus familiares y así capturarlos a ellos también. La descripción es demasiado dolorosa para describirla aquí. Después de que su madre murió, Menchú nos dice:

[los soldados] estaban cerca de ella, comiendo, y si me perdonan los animales, no creo que ni los animales actuarían así, como esos salvajes del ejército. Después, los animales se comieron a mi madre, perros, zopilotes que hay por aquí y otros animales también. Se quedaron cuatro meses, hasta que vieron que no quedaba ni un pedazo de mi madre, ni siquiera sus huesos quedaban, entonces se fueron (Menchú, 1985)<sup>8</sup>.

Una vez más, este escenario presenta las mismas características dominantes: las fuerzas armadas, representativas del más alto poder del país, reducen a la mujer indígena a ser carnada y objeto sexual. Al torturarla también torturan a la familia que tiene que mantenerse lejos aun cuando ella sufre. Los militares usan las relaciones afectivas para destruir la misma relacionalidad —buscando destruir a la madre y a todos sus parientes—. ¿Cómo podría la familia imaginarse el poder rescatarla? Ella era otra de los “ya muertos”. ¿Será que existe un mejor ejemplo para lo que Mbembe llama “la instrumentalización generalizada de la existencia humana y la destrucción material de los cuerpos y las poblaciones humanas?” (Mbembe, 2003, p.14). La madre de Rigoberta Menchú, como muchas antes y después de ella, fue comida por perros. El testimonio de Menchú se convirtió en un clásico instantáneo —ampliamente leído y adoptado como texto en escuelas superiores y universidades—. La propia Menchú ganó el Premio Nobel de la Paz. Algunos lectores claramente tenían “más compasión por los sufrimientos y el predicamento en el que se encuentran esas pobres e inocentes personas” como quería Las Casas, pero la destrucción de las comunidades indígenas continuó sin tregua hasta mucho tiempo después de la firma de los Acuerdos de Paz de 1995, y [sigue] hasta el presente<sup>9</sup>.

Las actuales olas de violencia en Guatemala empezaron con el golpe de Estado de 1954, apoyado por la CIA, contra Jacobo Arbenz, el presidente progresista elegido democráticamente, que había tratado de controlar a la *United Fruit Company* y legislar una reforma agraria. En respuesta a la Guerra Fría, los Estados Unidos aumentaron su apoyo al ejército guatemalteco, y capacitaron a sus oficiales (incluyendo a Ríos Montt) en la infame Escuela de las Américas.

Volviendo al presente —a la era de la posdictadura—, la violencia ha sido privatizada e incluye muchos actores corporativos, estatales y no-estatales. La exterminación de cientos de miles de mayas y la expropiación de tierras ha dejado que muchas de ellas, consideradas ancestrales, quedaran libres para ser apropiadas [por

cualquiera]. En Guatemala hay una larga historia de expropiación de tierras y explotación de humanos (Grandin, 2000, p.11). Compañías mineras canadienses, con capital francés, ahora extraen los recursos, palada tras palada. La performance de Galindo sutilmente revela las redes y prácticas que crean y sostienen esta continua violencia, incluyendo las recientes políticas neoliberales que facilitan las dictaduras y, lo que algunos han empezado a llamar, las “dictablandas” (poder blando en vez de poder duro), como las de México y ahora Guatemala.

Durante siglos, aquellos que han estado en el poder, han expulsado a las comunidades indígenas de [sus] tierras ricas en recursos naturales. La conquista se convirtió en colonialismo, el colonialismo en colonialidad, y la dictadura en la así llamada, democracia. Los nombres simplemente distraen por un momento la atención de las constantes y brutales prácticas. *Rabinal Achi* lo dejó en claro: la humillación y la degradación de nuestro oponente, ahora coincidente con la violencia indiscriminada, destruye el futuro de la fábrica social.

Regina José Galindo de pie e inmóvil al borde de esa fosa, conecta estos varios momentos y prácticas. La performance exige la rigurosa práctica física de la quietud. La quietud requiere un enorme esfuerzo muscular. La “quietud” como nos recuerda Nadia Seremetakis, “es el momento cuando los enterrados, los desechados y los olvidados escapan a la superficie social de la consciencia...” (citada en Lepecki, 2006, p.15). Esa quietud invoca todos estos pasados. Como en *Edipo*, “es precisamente la repentina y paradójica aparición de un patrón conectando el pasado lejano con el presente lo que le da tanta fuerza al movimiento de los eventos” (Aristóteles, 1987, p.118). Los escenarios son casi intercambiables.

Aun así, los “muertos” que vemos continúan respondiendo, ¡presentes!

### **III Arte desde el espacio de la muerte, necroarte**

¿Cómo interpretar las relaciones de poder asimétricas de una forma más directa o simple? “¿No te das cuenta?”, la performance podría preguntarnos. O mejor, ¿dónde estamos nosotros, los espectadores, para dar testimonio de esta atrocidad? La performance puede sacar la atrocidad a la luz, presentarla desnuda de las especificaciones del cuándo, quién, dónde. ¿Cuál es nuestra respuesta?

El cuerpo de Galindo se enfrenta a una enorme fosa, el mismo vacío de lo político que niega el reconocimiento de las personas indígenas. Sola, a excepción de la tenebrosa figura del que maneja la retroexcavadora, su mirada (lo que es común en el trabajo de

Galindo), resiste el contacto humano. Ella no lo mira ni le ruega que se apiade de ella. Ella no mira hacia dentro, ni demuestra rastros de subjetividad individual. ¿Para qué comunicar una sensación de interioridad, de humanidad o una esperanza de conectividad que por siglos le ha sido negada? Ella tampoco busca reciprocidad ni reconocimiento del espectador. ¿Qué espectador? Ella acepta su condición como un “nada”<sup>10</sup>. Su rostro impasible acentúa, más de lo que esconde, su vulnerabilidad humana aun cuando no puede tener la esperanza de lograr una exigencia moral sobre otros, como era la visión de Levinas (1991, p.197). La performance, como el contexto de Guatemala, niega la posibilidad del “espacio de aparecer” como argumentó Hannah Arendt, “del actuar y hablar juntos...” (Arendt, 1959, p.178). No hay un juntos, un espacio compartido para una conexión o para un reconocimiento empático.

No parece haber nadie ahí para atestiguar. Doscientos mil asesinados. ¿Quién estaba ahí para denunciar y exigir el fin del genocidio? Nadie. Los espectadores no están. La violencia destruyó a las víctimas, los testigos, la audiencia (lo que los zapatistas llamarían “sociedad civil”). Esta performance pone en relieve la crisis de atención e interés que he identificado a través de varios escenarios. A nadie parece importarle. Ni individualmente, ni colectivamente, ni políticamente. A nadie nunca le han importado estas poblaciones.

Galindo está de pie sola. Nadie se presenta como testigo de la violencia.

¿Cómo representar la continua aniquilación sin evacuar la co-presencia que garantiza el contrato de performance? La performance, casi por definición, depende de espectadores para estar completa. Su apariencia en el video de su performance es alienante y, para muchos, desmoralizador. Como espectador es difícil sentir placer en esta performance. Este trabajo cae fuera de la forma de estética trágica de Aristóteles, que nos permite sentir placer por el dolor de otros. Contrario a un trabajo que nos llena de lástima y miedo, *Tierra* de Galindo desestabiliza al espectador y niega el ser “nosotros”. Es verdad, esta es una obra de arte. Galindo no va a morir en esa fosa. Pero al representar la muerte de la intersubjetividad, la protagonista se niega a sí misma y, por extensión, a la audiencia. ¿Cómo puede un escenario que la aniquila a “ella” validarnos a nosotros? La interrelacionalidad ha fallado. Esta performance se basa en la falla de reconocer a algunos humanos como humanos, la falla de la empatía. ¿Cómo pueden los espectadores convertirse en un “nosotros” sin alguna forma de reconocimiento compartido? La base de la solidaridad se ha desmoronado bajo nuestros pies, trayendo con ello una soledad muy profunda.

Aparentemente nada puede hacerse para evadir la devastación.

Y, sin embargo, ella hace algo. En la cara del “nada puede hacerse”, ella ejerce su opción. Se queda de pie, inmóvil. Nos facilita el verlo. No **con** ella tal vez, pero **a través** de ella. De nuevo, la “falla” logra exponer el rol del espectador dentro de la naturaleza continua de la devastación.

La performance de Galindo frente a la cámara es de otro linaje estético, ahora en la práctica contemporánea de performance. Artistas como Francis Alÿs, Ana Mendieta, Guillermo Gómez- Peña, The Yes Men, Deborah Castillo y otros, intervienen usando video por varias razones, incluyendo estrategias de circulación, público destinatario, cobertura política, autoprotección, reflexión filosófica y estética.

El video de esta acción tiene vida propia. Aun cuando no es equivalente al acto, tampoco es simplemente su documentación. La performance continúa actuando sobre muchos de los que han visto el video o solo las fotografías. La imagen de la vulnerable mujer al borde del abismo se queda con nosotros, no porque documenta el horror del evento (como un testimonio de masacres). Se queda porque en cierta forma sabemos que es verdad, ya sea porque entendemos que el video muestra prácticas de feminicidios que continúan, violencia contra comunidades indígenas y/o políticas extractivistas. Encapsula la imagen de un no-sujeto desechable, que no le importa a nadie y que nadie reconoce. Prácticas criminales, como desapariciones, son difíciles de ver directamente. Ocurren por los márgenes de la vista pública y son visibles, como mucho, a través de actos de performance o de documentación.

Al mismo tiempo, el video reclama su estatus como artefacto archivístico. Nos recuerda que algunos videos también son “verdaderos” en otro sentido. La imagen de Ríos Montt enfrentándose a sí mismo cuando joven en un video de Pamela Yates (*Judging a Dictator*), durante su juicio indica que el arte, en este caso la filmación de un documental, también puede ser evidencia que se sustente en un tribunal. Los videos y testimonios documentados de las víctimas siendo lanzadas a la fosa, también son parte del archivo de registros. Sin embargo, yo argumentaría que esto no es una performance de archivo. No revela una transacción o evento puntual, como una masacre específica. Aunque representa testimonio, el trabajo no es directamente sobre atestiguar o presenciar. En cualquier caso, Galindo no referencia el detallado testimonio que la inspiró. Más bien su meta en este trabajo parece más amplia, de más envergadura, más sobre encarnar la ferocidad del país, la violencia sin fin aparente dirigida a la mujer, a las personas indígenas, a los indefensos, al medio ambiente. Sus gestos minimalistas despersonalizan la masacre específica para exponer el continuo tráfico de armas, drogas, recursos y personas. La desaparición y el descartar poblaciones constituyen un evento transnacional financiero sin fin.

Sin embargo, *Tierra* también es una obra de arte de un artista importante. Ha sido exhibido en el Tate, el Guggenheim, MoMA y otros importantes museos del mundo. El video de la performance “en vivo” circula, separado de la presencia física del artista y del contexto que la generó. La performance está congelada, es ahora un *original*. Las galerías y los museos pueden comprarla. La performance corporal, la resistencia física y la energía requerida de Galindo para estar parada por una hora y media frente a la retroexcavadora, se ha convertido en algo diferente —un producto cultural universalmente inteligible que circula exitosamente por el mercado del arte—. Las personas probablemente asumen que el video se refiere a una violencia u otra, pero otra vez, ¿quién sabe? ¿A quién le importa?

### **A Galindo le importa.**

No importa dónde ella se presente, este trasfondo político informa su trabajo. Ella cuenta haber estado trabajando en una oficina cuando supo que Efraín Ríos Montt iba a presentarse de candidato a la presidencia de Guatemala en las elecciones de 2003, a pesar de que la constitución prohíbe la participación de antiguos dictadores o líderes de golpes de Estado en el proceso democrático. Ella dice que salió del trabajo y se fue a su casa, se encerró en su cuarto y gritó y pateó. Al poco tiempo, durante una de sus horas de almuerzo, se puso un vestido negro largo, muy simple, y cargando una cuenca llena de sangre humana en las manos empezó a caminar lentamente. Cada algunos minutos metía sus pies dentro de la cuenca. Así caminó todo el trayecto desde la Corte Constitucional al Palacio Nacional en Ciudad de Guatemala. Cuando se detuvo frente al Palacio Nacional, la visión de los militares parados afuera la incitó tanto, que se les acercó con la misma expresión determinada e implacable que vemos en su rostro en *Tierra*, y puso la cuenca con sangre a sus pies. Después se lavó los pies, se cambió de ropa y volvió al trabajo. La hora de almuerzo de Regina José Galindo. Esta pieza se titula *¿Quién puede borrar los rastros?* (2003).

Cuando el autor guatemalteco Francisco Goldman en una entrevista le preguntó a Galindo qué era lo que su pobre país había hecho para merecer tanta tragedia, ella respondió:

¿Me preguntas qué hizo Guatemala para merecer todo esto? Tal vez una mejor pregunta sería: “¿Qué hemos dejado de hacer? ¿Por qué hemos sido tan asustadizos y hemos tolerado tanto miedo? ¿Por qué no nos hemos despertado y reaccionado? ¿Cuándo vamos a parar de ser tan sumisos?” (Goldman, 2006).

Para Galindo la diferencia entre artistas y activistas es que los activistas protestan por asuntos específicos y evalúan la eficacia de que el acto en sí puede o no cambiar el resultado de la causa. Como artista ella reclama el derecho de reflexionar sobre estos asuntos de una forma más personal, más idiosincrática. Ella no pretende que su trabajo tenga peso testimonial. No tiene la ilusión de cambiar la situación política o lograr que a las personas les importen las atrocidades que parecen estar tan lejos. Pero hace todo lo que está en su poder para que la situación se haga pública de la manera más poderosa posible<sup>11</sup>. Creo que ella estaría de acuerdo con Ricardo Domínguez cuando dice que “los activistas quebrantan la ley, mientras los artistas teátricamente cambian la conversación, al perturbar la ley” (Domínguez, 2012).

Entonces, ¿cuál es la fuerza política y la eficacia de la performance de Galindo? A lo mejor ninguna. Ella ciertamente no se llamaría a sí misma una denunciante. ¿Acaso su estar de pie y desnuda frente a la fosa abierta comunica algo que no se sabía antes? Tal vez, dice Galindo, es suficiente que la performance estimule a los espectadores a reflexionar sobre el asunto. Para ella, esta modesta meta es suficiente. Pero necesita hacer algo. El 8 de marzo de 2017, Día Internacional de la Mujer, escenificó *Presencia*, una performance durante la cual recita los nombres de las víctimas de feminicidios:

Patricia, Saira, María de Jesús, Cindy, Sandra, Carmen, Ruth, Mindi, Florencia, Kenia, Velvet, Flor de María, Karen. Todas con proyectos de vida, familia, trabajo y sueños. Todas silenciadas, arrebatadas de la forma más violenta que existe, contra su voluntad. Todas asesinadas en Guatemala. Heridas, humilladas, torturadas y asesinadas por la sola razón de ser mujer<sup>12</sup>.

Galindo se pone sus ropas, dice sus nombres, quiere reconocer sus vidas y sus muertes, “sus cuerpos ya no están aquí, pero siguen en la memoria, en sus vestidos, en sus objetos”<sup>13</sup>.

Algunos dicen que no hay nada que las personas puedan hacer para cambiar el mundo, o incluso para cambiar la situación inmediata. Hay muchas razones por las cuales no actuar: no son de este país, o de esta comunidad, y así más. ¿Cómo se atreve alguien a involucrarse en los asuntos de otras personas? ¿Las estará explotando? ¿Apropiándose de su dolor, de sus historias? ¿Es ético esto? Las asimetrías del poder dejan a otros sintiéndose impotentes.

¿Quién es capaz de enfrentar el poder militar con éxito? ¿O las inequidades económicas tan profundamente arraigadas? Pero para personas como Galindo, que sienten la necesidad de intervenir, estas excusas no tienen peso. La respuesta no es sí, pero qué puede hacerse, y cómo hacerlo de una forma poderosa, responsable y ética.

Cuando las personas se lamentan que no hay “nada que pueda hacerse” sobre alguna situación horrorosa u otra, yo sugiero que vayan a decirle eso a Regina José Galindo.

## Referencias

1. “En el testimonio que impactó al juzgado y a la Nación, Hugo Ramiro Leonardo —un exsoldado que sirvió como mecánico en una brigada de ingeniería—, trabajaba durante 1982 y 1983 en varias instalaciones militares de la región ixil, testificando por videoconferencia que Tito Arias — el nombre de guerra del presidente Pérez Molina— ordenó a sus soldados que quemaran y saquearan los pueblos, y más tarde ejecutaran a las personas que escapaban hacia la montaña. En su respuesta pública, el presidente negó las acusaciones. Leonardo testificó: “Lo que yo entendí de las órdenes fue: “indio visto, indio muerto” (Mac Lean *et al.*, 2013, p. 5) Esta y todas las citas en inglés han sido traducidas por Ana Stevenson.

2. “Esta fue la primera convicción por genocidio de un expresidente en una corte doméstica, en vez de internacional, en el mundo” (Mac Lean *et al.*, 2013, p. 3)

3. Correo electrónico personal: “No mostré el testimonio cuando lo hice. Yo nunca hablo ni doy información ni lo vuelvo didáctico, solo acciono. El trabajo tiene varias lecturas”. 7/16/14.

4. Las palabras de los dos guerreros van en paralelo; uno habla, el otro repite lo que dijo y agrega una nueva línea; el primero repite eso y agrega una nueva línea: “Que el Cielo y la Tierra esté contigo/ valiente hombre/ prisionero/ cautivo... ¿Estás arrancando, frente a la violencia/ frente a la guerra?” (30). Ellos bailan y Cawek responde: “Yo soy valiente/ Soy un hombre/ di tus palabras, señor. ¿Qué lugar has dejado frente a la violencia/ frente a la guerra?. Di tus palabras, señor./ ¿Soy valiente?/ ¿Soy un hombre?/ ¿Se arrancaría un hombre de valor frente a la violencia/ frente a la guerra? Sin embargo, esto es lo que tus palabras dicen, señor” (Tedlock, 2003, p.31)

5. En *Cruel Modernity*, Jean Franco (2013) formula la apremiante pregunta de “por qué, en América Latina las presiones de la modernización y la seducción de la modernidad llevan a los Estados a matar” (p. 2). Su libro es un estudio extenso de los factores que contribuían a las formas en las que los gobiernos “marginalizan los pueblos indígenas y negros” y “crean un clima donde la crueldad es permitida en el nombre de la seguridad nacional” (p.2).

6. Para una historia de Guatemala hasta 1954, ver Greg Grandin (2000).

7. Las Casas escribe que para alimentar a los perros, los españoles “siempre han tenido un suministro de nativos listos, encadenados y arreados como vacas cualesquiera. Ellos los mataran y descuartizaran cuando lo necesitaban”

8. Rigoberta Menchú, “Kidnapping and Death of Rigoberta’s Mother”. Versión editada del capítulo del libro *I, Rigoberta Menchú, An Indian Woman in Guatemala*. Verso, London, 1985.

9. Los hechos históricos que rodean los crímenes que dejaron a doscientos mil muertos en Guatemala comienzan a salir a la luz ahora que los archivos de la dictadura han sido recuperados. Kate Doyle, director del Proyecto Guatemala del *National Security Archive*, y Kirsten Weld en *Paper Cadavers: The Archives of the Dictatorship in Guatemala* recuentan cómo encontraron pilas de papeles amarillentos y mohosos, abandonados en un galpón que había sido usado como un centro para encarcelar y torturar. A diferencia de las dictaduras en Argentina y Chile, el ejército guatemalteco ni se preocupó en destruir la evidencia. ¿A quién le importa? calcularon.

10. Comandante Ramona, “ya estábamos muertos. No significábamos absolutamente nada” (Subcomandante Marcos, 2001, p.6)

11. “Cambiar el mundo o tener objetivos tan amplios y ambiguos quizás sí sea demasiado para mis expectativas, pero la injusticia y tratar de modificarla es una lucha continua para mí”. Correo electrónico personal, 9/4/14.

12. “Todas ellas con un proyecto de vida, familia, trabajo, sueños. Todas ellas fueron silenciadas, arrebatadas de las formas más violentas de esta tierra, en contra de su voluntad. Todas ellas fueron asesinadas en Guatemala. Lesionadas, humilladas, torturadas, asesinadas por la exclusiva razón de ser mujeres”. “Presencia: Un proyecto de Regina José Galindo”, Siglo 21, marzo de 2017 (Sin autor). <http://www.s21.gt/2017/03/presencia-proyecto-regina-jose-galindo/>.

13. “Regina José Galindo: ‘quiero ponerme en los vestidos de las otras’”, “sus cuerpos dejaron de estar acá, pero ellas permanecen en las memorias, en sus vestidos, en sus objetos”.

Prensa comunitaria, 6 de marzo de 2017 (sin autor). <http://www.prensacomunitaria.org/regina-jose-galindo-quiero-ponerme-en-los-vestidos-de-las-otras/>.

### **Bibliografía**

- Arendt, H. (1959) *The Human Condition*. New York: Doubleday Anchor.
- Aristóteles (1987) *The Poetics of Aristotle*. Traducción y comentario de Stephen Halliwell. London: Duckworth.
- Bourriaud, N. (2002). *Relational Aesthetics*. Traducción de Simon Pleasance y Fonz Woods con Mathieu Copeland. Paris: Les presses du reel.
- Domínguez, R. (2012) "Poetry, Immigration and the FBI: The Transborder Immigrant Tool", Entrevista por Leslie Nadir, *Hyperallergic*, julio de 2012. Recuperado de: <http://hyperallergic.com/54678/poetry-immigration-and-the-fbi-the-transborder-immigrant-tool/>.
- Franco, J. (2013) *Cruel Modernity*. Durham, NC: Duke University Press.
- Goldman, F. (2006) "Regina José Galindo," Artists in Conversation, *BOMB Magazine*, 1 de enero de 2006. Recuperado de: <http://bombmagazine.org/article/2780/regina-jos-galindo>
- Grandin, G. (2000) *The Blood of Guatemala: A History of Race and Nation*. Durham, NC: Duke University Press.
- Las Casas, B. (1992) *Short Account of the Destruction of the Indies*. Edición y traducción por Nigel Griffin. Londres: Penguin Books.
- Lepecki, A. (2006) *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. London, NY: Routledge.
- Levinas, E. (1991) "Exteriority and the Face". *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*. Traducido por Alphonso Lingis, 187-240. Dordrecht: Kluwer Academic.
- MacLean, E. Roberts, S. Eisenbrandt, M. Doyle, K. and Burt, J. M. (2013). *Judging a Dictator: The Trial of Guatemala's Ríos Montt*. New York: Open Society Justice Initiative. Recuperado de: <https://www.opensocietyfoundations.org/sites/default/files/judging-dicator-trial-guatemala-rios-montt-11072013.pdf>.
- Mbembe, A. (2003) "Necropolitics". Traducido por Libby Meintjes, *Popular Culture*, Volumen 15, núm. 1, invierno 2003: 11-40.
- Menchú, R. (1985) *I, Rigoberta Menchú, an Indian Woman in Guatemala*. London: Verso.
- Mouffe, Ch. (2013) *Agonistics: Thinking the World Politically*. London: Verso.
- Quijano, A. (2007) "Coloniality And Modernity/Rationality", *Cultural Studies*, 21, nos. 2-3: 168-78.

Sófocles (1914). "Antigone", *The Harvard Classics*. Recuperado de:  
<https://www.ohio.k12.ky.us/userfiles/1153/Classes/7790/antigone.pdf>.

Subcomandante Marcos (2001) *Our Word Is Our Weapon: Selected Writings*. Editado por Juana Ponce de León. New York: Seven Stories Press.

Tedlock, D. (2003) *Rabinal Achi: A Mayan Drama of War and Sacrifice*. Oxford: Oxford University Press.

Fecha de recepción: 08 de Octubre de 2021

Fecha de aceptación: 18 de noviembre de 2021

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

