

LA VERDAD (2013), DE REGINA JOSÉ GALINDO: COMUNICACIÓN AFECTIVA, ESPECTADOR TESTIGO Y PERFORMANCE DELEGADA

LA VERDAD (2013), BY REGINA JOSÉ GALINDO:
AFFECTIVE COMMUNICATION, THE SPECTATOR
AS WITNESS AND DELEGATED PERFORMANCE

Katherine E LOUREIRO ÁLVAREZ

Universidade de Santiago de Compostela

katherineelizabeth.loureiro@rai.usc.es

Resumen: El presente artículo se propone realizar un acercamiento a las nociones de comunicación afectiva, espectador testigo y performance delegada a partir de la influencia del giro afectivo y del giro social en las artes performativas. En estos términos, se llevará a cabo un análisis de *La Verdad*, una acción que Regina José Galindo llevó a cabo en el Centro Cultural de España de Guatemala el 21 de noviembre de 2013. Se trata de una pieza articulada a partir de una serie de testimonios de mujeres que sobrevivieron al genocidio causado por el conflicto armado y la dictadura de Efraín Ríos Montt.

Palabras clave: performance, giro afectivo, giro social, espectador, Regina José Galindo, La Verdad.

Abstract: The main aim of this article is to make an approach to the notions of affective communication, the spectator as witness and delegated performance taking into account the influence of the affective turn and the social turn in performing arts. In these terms, an analysis of *La Verdad*, a performance executed by Regina José Galindo at the Centro Cultural de España de Guatemala on the 21st November 2013, will be performed. It is a work based on a few testimonies of women who survived the genocide caused by the armed conflict and the dictatorship of Efraín Ríos Montt.

Key words: performance, affective turn, social turn, spectator, Regina José Galindo, La Verdad.

I go to theatre and performance to hear stories that order, for a moment, my incoherent longings, that engage the complexity of personal and cultural relationships and that critique the assumptions of a social system find sorely lacking (Dolan 456).

I ¿Qué ocurre en la escena contemporánea que nos atraviesa?

En tanto que artes vivas, en la actualidad el teatro y la performance se caracterizan por su naturaleza procesual e interpelante. Esto se debe, en buena parte, a la renovación que lideraron, fundamentalmente bajo la influencia de las vanguardias, propuestas como las de Vsévolod Meyerhold, Edward Gordon Craig, Antonin Artaud, Tadeusz Kantor, Peter Brook, Jerzy Grotowski o Eugenio Barba en el siglo XX, tras la crisis decimonónica del drama burgués. En un siglo de catástrofes, la escena vio surgir la performance y el teatro posdramático de la mano del giro performativo y las tensiones y desconfianzas del posmodernismo recibiendo, asimismo, la impronta tanto del giro social, que Claire Bishop define como “artistic interest in collectivity, collaboration, and direct engagement with specific social constituencies” (“The Social Turn” 178), como del giro afectivo, que comenzó su desarrollo teórico en trabajos como los de Brian Massumi (1995) o Eve Sedgwick y Adam Frank (2003), entre otros, vinculado a la filosofía de Gilles Deleuze y Baruch Spinoza.

Según Bishop, el giro social del arte contemporáneo pone de relieve la importancia de la perspectiva crítica en la experiencia estética, a través de la cual se aspira a trascender el artificio afectando directamente en el mundo extraescénico (*Artificial Hells* 19). Si el giro social alimenta el interés por la generación de comunidades efímeras implicadas en su contexto sociopolítico, el giro afectivo pone el foco de atención en la dimensión corporal de dicho compromiso introduciendo, como indica José M. Santa Cruz, la ambigüedad que caracteriza a la relación entre arte y vida que, sobre todo en el caso de la performance, descansa en la duda funcionando principalmente como “estrategia de habitación ambigua de un presente que ha clausurado la experiencia política de lo social” (74)¹. En este contexto, las ciencias sociales experimentaron una reivindicación creciente del papel de los afectos y las emociones en la vida pública. El aparato teórico y metodológico del giro afectivo permiten, por lo tanto, repensar el cuerpo y mirar con nuevos ojos ámbitos como el artístico, no solo en términos estéticos sino sobre todo políticos y sociales.

La relación entre performer y público abandona la verticalidad para constituirse como un vínculo interpersonal que puede adoptar diferentes formas pero que viene dado, entendiendo la (re)presentación como acontecimiento, por la propia copresencia de los individuos. Siendo los cuerpos presentes el soporte de la performance, de los niveles de intercambio entre ellos se pueden deducir, según indica Fischer-Lichte, tres conceptos graduales de presencia: débil, fuerte y radical. Mientras el *concepto débil de presencia* consiste en la conciencia de simultaneidad física entre los cuerpos y es

¹ “Carolee Schneemann, precursora do *Body Art*, que por exemplo saca um rolo de papel da vulva e lê um texto na performance *Interior Scroll*. Ela localiza o pensamento dentro do corpo, nom da mente” (Salgueiro s/p).

una condición *sine qua non* para la existencia de la realización escénica, el *concepto fuerte de presencia* aparece en cuanto los participantes logran establecer un vínculo en el cual existe algún tipo de reciprocidad que permite la activación del *bucle de retroalimentación autopoiético*, esto es, el intercambio entre artista y público. Finalmente, en caso de que la retroalimentación alcance un nivel de conexión más profundo, estaríamos hablando de *presencia radical*, aquella capaz de entrar en el terreno de la transformación, objetivo último de toda realización escénica contemporánea (Fischer-Lichte 195-204).

La creación suele estar envuelta, así, de una especie de aura de verdad, de autenticidad: “[e]l performance vendría a constituirse por expresiones corporales como sistemas de preservación y transmisión de memoria” (Taylor 403). No nació la performance como forma de entretenimiento intelectual, se trata de una experiencia compartida, un ejercicio corporal, afectivo y crítico cuya preparación no consiste tanto en la transmisión y la reproducción como en la búsqueda de vías efectivas para el ofrecimiento y la disposición de pensamientos y/o sensaciones en función del *bucle de retroalimentación autopoiético*. La naturaleza material e inapelable del aquí tiñe de excepcionalidad la experiencia performativa y la convierte en un arte del presente, de lo vivo, oponiéndolo, según postulados como los de Benjamin (1989), al capital. Según Bethsabé Huamán,

[e]l performance en cuanto su materia prima es el cuerpo y en cuanto mantiene su función ritual –aquí y ahora–, sería, según la teoría de Benjamin, auténtico; conservaría autoridad sobre las otras artes reproductibles. [...] Desde sus orígenes el performance no está restringido ni a espacios ni a espectadores privilegiados, sino que se instala en el espacio público, apelando a la masa (evidentemente en escala menor a la que alcanza el arte hecho mercancía, pero presente como ideal) y manteniendo para sí la función política (186).

Lo que denominamos performance, una vez esta es llevada a cabo, es menos una obra que un suceso posible que parece brotar casi naturalmente de la vivencia personal de las creadoras en la medida en que incluye elementos y mecanismos como la memoria traumática o el testimonio, así como referencias directas al presente o al pasado reciente extraescénicos que llevan intrínseco el juego entre vida y artificio, entre confesión y concepto.

El arte apela, de este modo, a la empatía, el pensamiento crítico y la memoria corporal antes que al intelecto, la imaginación o la interpretación². La performance contribuiría, así, al cuestionamiento, “a diseñar un paisaje nuevo de lo visible, de lo decible y de lo factible” (Rancière 77) no en el marco de la ley sino de la ética en sentido amplio, a partir de fenómenos como la identificación compasiva, provocada en muchas ocasiones mediante el shock, la disrupción o la confrontación, es decir, de la generación de afectos que mantienen una relación de complementariedad del tipo acción-reacción. Podría decirse, de hecho, que los dos “modelos” performativos más representativos en este ámbito son, por una parte, la exposición radical de lo reprobable, que suele provocar disociación y respuesta crítica y, por otra parte, la exhibición extrema del dolor que generalmente suscita empatía y juicio reflexivo.

² Brian Massumi (1995) define *afecto* como un proceso de devenir en un cambio y flujo continuo que actualiza el cuerpo y se diferencia de las emociones por su falta de categorización. En esta línea, es interesante resaltar el matiz que aporta Erin Hurley, que piensa el afecto en teatro como *aquello que nos ocurre, que nos atraviesa* (22).

Asistimos con las artes performativas a una superposición de ética, estética y política que ataca a fuego abierto aquello que Jacques Rancière llama *orden hegemónico de lo sensible*. Así pues, las dimensiones afectiva y social, ética o política no son ni mucho menos accesorias en la experiencia estética sino que funcionan, más bien, como un punto de partida de modo que tanto su contenido como su dimensión material giran en torno a una suerte de cuerpo a cuerpo en la generación de un acontecimiento colectivo, transitorio y políticamente comprometido en el cual la *comunicación afectiva* se sobrepone a la información argumental. El público acepta en la experiencia performativa un reto más corporal que intelectual, es invitado a entrar en el ritmo que subyace a la materialidad de la acción y el discurso, a un ser en comunión. En palabras de María do Cebreiro Rábade,

[e]n su proyección al ámbito escénico, el denominado giro afectivo ha propiciado una serie de discursos que sostienen que el arte contemporáneo ha dejado de fundamentarse exclusivamente en parámetros intelectuales o perceptivos, hasta el punto de que claves como el percibir, el entender o el ver estarían siendo reemplazadas por claves de naturaleza sensorial como el experimentar, el sentir, o el conmoverse (194).

Esto no hubiese sido posible, tal y como señalan, entre otros, Hans-Thies Lehmann (1999) o Erika Fischer-Lichte (2008), sin la disolución de dicotomías del tipo cuerpo-mente, arte-vida y ética-estética, que consiguieron expandir las posibilidades discursivas del arte de acción en sus intersecciones con la realidad extraescénica. De esta misma abolición de dicotomías se sirven las teorías del giro afectivo y del giro social, que facilitan una serie de herramientas conceptuales que permiten repensar aspectos vinculados sobre todo a la participación del público que solían permanecer en los márgenes y que, a esta altura, resultan cruciales para poder entender el funcionamiento de la performance como evento social y estético, así como sus ejes de circulación de significado: la importancia, las dimensiones y posibilidades de lo corporal, los diferentes niveles y tipos de intercambio entre los participantes de la experiencia estética, dónde reside o dónde puede residir la naturaleza política de una acción. Como advierte Ana Pais,

[a] promessa do teatro, de tocar o espectador provocando-lhe emoções, tal como a promessa da performance, de transformar através da experiência em que participa (seja direta ou indiretamente), parecem ser feitas através do afecto: tanto num sentido mais ao pé da letra do dicionário (transformar e tocar) tanto quanto num sentido mais contemporâneo do afecto como força intensificadora ou como partícula, carga sensível que circula e se transmite em espaços sociais (“Afectos em performance” 104).

Teresa Brennan proporciona en *The Transmission of Affect* (2004) un acercamiento a la naturaleza impersonal, energética y biológica del afecto, que, dice, es el cambio fisiológico que acompaña a un juicio tras la percepción de un estímulo, resultado, por consiguiente, de un intercambio intersubjetivo tanto con otros individuos como con el medio compartido³. También Sarah Ahmed

³ “Is there anyone who has not, at least once, walked into a room and «felt the atmosphere»? But if many have paused to wonder how they received this impression, and why it seemed both objective and certain, there is no record of their curiosity in the copious literature on group and crowd psychology, or in the psychological and psychoanalytic writing that claims that one person can feel another’s feelings The transmission of affect, whether it is grief, anxiety, or anger, is social or psychological in origin. But the transmission is also responsible for bodily changes; some are brief changes, as in a whiff of the room’s atmosphere, some longer lasting. In other words, the transmission of affect, if only for an instant, alters the biochemistry and neurology of the subject. The «atmosphere» of the environment literally gets into the individual.

(2004) señala el carácter performativo del afecto, que no es solo energía en circulación entre los cuerpos sino que puede intensificarse en el contexto de copresencia, así como detentar un poder legitimador de la acción, habitualmente provocadora, que catapulta la experiencia estética.

Teniendo en cuenta la naturaleza procesual de la performance, podemos pensar en el espectador como testigo directo y símbolo de perdurabilidad de la obra a través del vínculo de presencia que se establece entre la experiencia y sus participantes. Por una parte, la presencia del público, especialmente cuando se trata de una presencia radical, adquiere un estatus de registro vivencial no solo de la pieza sino también de todo lo que ella conlleva, trascendiendo los límites de cualquier tipo de documentación gráfica o audiovisual. El espectador se lleva lo inscribible y lo efímero: además de recibir la dimensión perceptible de la pieza, adquiere la experiencia, la comunicación afectiva, las preguntas, los conflictos que esta le haya generado. Por otra parte, en obras como *La Verdad* (2013), de Regina José Galindo, que apelan directamente a la memoria histórica en la denuncia de un crimen de la talla de un genocidio, el término *testigo* se desdobra entre el sentido performativo y el judicial permitiéndonos reconectar con la idea que referíamos de Diana Taylor, la performance como forma de preservación y transmisión de memoria a través de los cuerpos.

Claire Bishop promueve, bajo la influencia de Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, trabajos más cercanos al conflicto y la provocación que a la complacencia pues son este tipo de obras las que, según ella, crean “a difficult knot of affect” permitiendo indagar de un modo más directo en cuestiones éticas complejas (Austin y Bishop 101). Una de las estrategias más destacadas en este sentido es la *performance delegada*, que la estudiosa delimita como “the act of hiring non-professionals or specialists in other fields to undertake the job of being present and performing at a particular time and a particular place on behalf of the artist, and following his/ her instructions” (cit. En Abuín y Tortosa 9). Según Julia Austin, la performance delegada conoce cinco amplias modalidades: la primera introduce al sustituto para reflexionar sobre cuestiones de autoría y autenticidad, la segunda se sirve de cuerpos Otros para incentivar debates ético-políticos sobre temas como el trabajo marginal, la tercera utiliza performers delegados con el fin de indagar en la memoria cultural a través de la recreación de sucesos históricos dolorosos, la cuarta inserta a los miembros de comunidades desfavorecidas que permiten acceder a problemas locales, la quinta utiliza a los no profesionales para involucrar al público convirtiendo el evento performativo en una situación socialmente incómoda — “our immediate reaction is to feel conflicted, finding an uneven power dynamic between the viewer and these (supposedly) reified subjects” (Austin y Bishop 102-103).

Uno de los aspectos que más llama la atención en la performance delegada es precisamente el uso que hace de los cuerpos y los juegos de agencia: en este caso el soporte corporal de la acción no se centra en el artista —o no solo en el artista—. Al introducir actantes externos, normalmente no profesionales, la experiencia performativa es capaz de aumentar más aún su aura de autenticidad además de permitirse experimentar con reformulaciones muy interesantes a nivel temático y

Physically and biologically, something is present that was not there before, but it did not originate sui generis: it was not generated solely or sometimes even in part by the organism or its genes” (Brennan 1).

performativo. El hecho de contar con la participación de personas no profesionales que han experimentado en primera persona el problema social o político que constituye el núcleo conceptual de la performance o pasar, por ejemplo, de la automutilación a la tortura encomendada hace posible una forma diferente de indagación en ámbitos como la memoria histórica haciendo brotar, a su vez, preguntas como ¿quién es el agente de este acto?

En los estudios de teatro y performance la teoría es muy diversa y en cierta forma huidiza. Por esta razón, una vez presentada la perspectiva teórica y las nociones fundamentales de este estudio, en el siguiente apartado se abordarán los conceptos de comunicación afectiva, espectador testigo y performance delegada a través de un análisis de *La Verdad* (2013), de Regina José Galindo, a fin de ofrecer una aproximación más concreta de estos términos, que no pertenecen, en sentido estricto, al terreno de lo conceptual sino de lo material.

II. *La verdad* (2013), de Regina José Galindo

Dada la compleja relación que mantienen el arte y la vida en la performance, resulta indispensable, en primera instancia, detenerse por un instante en la figura de la artista que capta nuestra atención. Regina José Galindo nace en Ciudad de Guatemala, en 1974, donde vive y trabaja, y es actualmente una de las artistas visuales más aclamadas internacionalmente, aplaudida por el público y, tras los respectivos años de indiferencia institucional que suelen experimentar estas personalidades en sus inicios, también por la crítica. Ha recibido reconocimientos como el León de Oro a Mejor Artista Joven de la 51ª Bienal de Venecia en el año 2005 o el Premio Príncipe Claus de los Países Bajos.

Pero antes de ser performer, Galindo fue publicista y poeta. En 1996 publica su primer poemario, *Personal e intransferible*, y en 2015 el segundo, *Telarañas*. Es uno de los adalides de la generación que encabezó la renovación del arte guatemalteco tras los Acuerdos de Paz de 1996, que posibilitaron, *a priori*, una coyuntura más aperturista y experimental en el ámbito artístico. Se dio a conocer en el arte de acción en 1999, con la ya icónica *Lo voy a gritar al viento*, colgada del arco del Edificio de Correos de la ciudad de Guatemala, recitando poemas que denunciaban abusos políticos contra las mujeres. Fue esta una buena pista de lo que sería su carrera posterior.

Su obra, compuesta hasta la fecha por cerca de treinta acciones, está marcada por su contexto inmediato. La historia reciente de su país suele funcionar como punto de partida para denunciar cuestiones relacionadas con la desigualdad, el abuso y la violencia machista, social, racista o política. En este sentido, podemos decir que se trata de una producción artística de signo claramente político que revela, por lo general, un claro afán justiciero. Como explica Sergio Villena:

El trabajo de la *performer* guatemalteca se ha caracterizado por el tratamiento crítico del lado oscuro de la realidad posbélica de su país de origen, haciendo énfasis en la tensa relación que guardan el poder y la violencia con la memoria histórica y lo abyecto social. Una intensa pasión por lo Real atraviesa su obra, compuesta por una serie de atrevidas e impactantes incursiones por esos territorios que configuran el borde interno de la sociedad guatemalteca, esa zona socialmente inhabitable que -tomando la definición que propone Judith Butler- constituye lo “abyecto” de esa sociedad (Villena 53).

¿Quién puede borrar las huellas? (2003) es uno de los trabajos más destacados de la autora. Consistió en caminar descalza desde la Corte de la Constitucionalidad hasta el Palacio Nacional de Guatemala, dejando a su paso un rastro de sangre humana que reivindicaba la memoria de todas las víctimas del conflicto armado y la dictadura de Efraín Ríos Montt, en respuesta a la candidatura de este a la presidencia en 2003. Célebre, de igual modo, fue la pieza que le entregó el León de Oro. Difundida en soporte audiovisual, *Himenoplastia* (2004) denuncia la violencia de los constructos de la cultura patriarcal, como la idea de virginidad, mostrando a la artista sometándose a una operación quirúrgica de reconstrucción de himen.

La Verdad (2013) ve la luz poco tiempo después de ponerse en suspenso el juicio contra el general y expresidente Efraín Ríos Montt y su jefe de inteligencia Mauricio Rodríguez Sánchez, que fueron llamados a las cortes en abril del 2013 acusados de haber cometido genocidio y delitos de lesa humanidad durante los treinta y seis años de conflicto armado y dictadura. La acción, ahora accesible en soporte audiovisual, tuvo lugar en una exposición del Centro Cultural de España de Guatemala el 21 de noviembre del mismo año. Galindo lee una serie de testimonios de mujeres ixiles sobrevivientes a los horrores del conflicto armado que fueron presentados en el Tribunal Primero A de Mayor Riesgo de Guatemala. A lo largo de los setenta minutos que dura la pieza, un dentista interrumpe siete veces el discurso para anestesiarle la boca sin conseguir detener el relato de los hechos, que comienza con un recuento de las víctimas mortales según el censo y termina rotundo: “yo lo sufrí en mi propio cuerpo, por eso digo que es mentira lo que dice ese señor que no pasó nada. Yo digo que sí es verdad. Yo digo que sí es verdad. Yo lo viví. Ese dolor fue verdad. Ese dolor fue verdad. Yo lo viví” (Galindo, *La Verdad* s/p).

Hablábamos de la performance como una práctica artística que apela a la masa, contraria al capital y al intelectualismo. Efectivamente, para recibir los golpes de esta realización escénica no hace falta formación alguna, ni siquiera para una receptora en diferido como quien escribe, mucho menos para el público guatemalteco que participó en ella. Aunque el conocimiento del hecho histórico permita llegar más hondo a nivel conceptual, lo cierto es que, a efectos prácticos, la acción se basta. Esto se debe, probablemente, a que el modo de comunicación de *La Verdad* es, en esencia, afectivo, esto es, como explicábamos en el apartado anterior, un cuerpo a cuerpo. Se trata de un discurso emitido desde los afectos y que, a su vez, los provoca: “[s]e a cena se expõe aos afectos do público, ela torna-se vulnerável aos seus efeitos, ao impacto da sua acção performativa que consiste em colocar em circulação esses mesmos afectos, intensificando a cena através de um movimento recíproco de comoção, um «mover com» os afectos” (Pais, “Do efeito ao afecto” 7-8).

Según Claudia Fazzolari, “la intencionalidad de la obra, presente en una exposición pública de importante visibilidad, potencializa el debate acerca de una humanidad negada que agoniza entre memorias grabadas en cuerpos que la creadora redimensiona” (“La violencia de *La Verdad*” s/p). Los testimonios que articulan *La Verdad* son discursos prototípicos del trauma y, como tales, son de naturaleza predominantemente sensorial y afectiva. Esto se refleja tanto en el vocabulario empleado como en el repertorio verbal y los patrones expresivos: son relatos de herida abierta llenos de

repeticiones, titubeos, eufemismos, preguntas y exclamaciones retóricas (“por qué”, “qué culpa tenía”), en los que reverberan una y otra vez sujetos y objetos colectivos (“todas las mujeres”, “todas las niñas”, “todas mis cosas”), determinación posesiva (“mi bebé”, “mi casa”, “mi vida”), verbos y adjetivos relacionados con la violencia (“violaron”, “matar”, “quemado”, “duele”, “llorando”), etcétera. Son trozos de vida en bruto que no desprenden otra cosa que dolor, sufrimiento, tristeza, rabia, frustración, miedo, vergüenza, sometimiento, impotencia, agotamiento, desolación, resentimiento, desesperanza. La acción de Galindo descarga, así, “una especie de segunda tortura: la tortura del recuerdo de los crímenes no redimidos, el peso de la sangre sobre la conciencia de quienes sobrevivieron al conflicto” (Villena 58).

A todas, ahí nos juntaron a todas, nos llamaron al salón parroquial [...]. Ahí dentro del salón parroquial a todas nos violaron [...]. Cómo duele, duele cuando yo pienso en eso, en el olor a quemado. [...] Cuando yo regresé a mi casa, todo quemado. A mi casa, me la quemaron con mi bebé de tres meses. Me quemaron mi casa con mi bebé de tres meses dentro [...]. Los soldados nos quitaron la vergüenza, nos dejaron desnudas. Eso fue... fue triste, tantas cosas tristes (Galindo, *La Verdad* s/p).

Hay, además, un elemento que intensifica la incomodidad, la fuerza y gravedad de *La Verdad*. A lo largo de la pieza, el público ve interrumpida la declaración de testimonios por la aparición de un agente externo. Tras cada una de las interrupciones, la dificultad y el esfuerzo aumentan y sin embargo no cesan. La introducción de la performance delegada en esta acción tiene un simbolismo claro: por una parte, una mujer transmite en un lugar público las desgarradoras vivencias de otras mujeres que fueron víctimas de una serie de violencias políticas, machistas y xenófobas en el contexto de un conflicto político armado; mientras tanto, un hombre no identificado personalmente pero sí profesionalmente —por su atuendo y su función deducimos que se trata de un dentista— dificulta el proceso inyectándole anestesia en la boca cada cierto tiempo. Por otro lado, debemos ser conscientes de que es ella, como mediadora, quien ha contratado al dentista para su acción. Se trata de un agente violento no solo para la performer por el sabotaje de su discurso sino también para los receptores del mismo. Esta metáfora de la censura derrotada intensifica el valor tanto del acto performativo que se realiza, como de su recepción y registro y, en un segundo plano, la propia configuración de la performance manda un mensaje explícito de autoafirmación e insurrección⁴. Galindo dispone de su cuerpo y de su voz hasta las últimas consecuencias:

Galindo utiliza su cuerpo como afirmación de su propio yo, como salvación de sí misma —no quiere ser utópica pensando que su obra va a cambiar a la gente— pero le ayuda a vivir en el mundo: “El arte no salva al mundo pero me salva a mí”, Su corporalidad se convierte así en un medio de comunicación contundente de la injusticia y de la vejación, un vehículo de expresión con el cual mantiene una relación muy estrecha y natural, una visión difícil de lograr en la sociedad en general y en la guatemalteca en particular, donde el cuerpo es síntoma de pecado y de doble moral (M. L. Sancho 159).

⁴ “O corporal sempre foi ligado ao demoníaco em contraposição com a essência. A experiência frente à essência, a bruxa frente ao párroco. Umha erótica da arte e nom umha hermenéutica da arte, como avogaba Susan Sontag. Enarborar a beleza do caos, rejeitar a autoridade das etiquetas ou os sistemas. Reposuir a carne como um cenário do caos [...]. O sofrimento catártico, abranger os limites do corpo, experimentar com o sofrimento, com a potência, com o poder, com o empoderamento” (Salgueiro s/p).

Asistimos durante setenta minutos a la imparable proclamación de un trauma colectivo a través de sus feroces imágenes, que no son solamente imágenes sino realidades que elevan la acción mínima de *contar* al nivel más contundente de la performatividad. He aquí una posible vuelta de tuerca de la estrategia performativa: podría considerarse, incluso, la introducción de los testimonios ajenos como modo radical de performance delegada. Galindo arranca la sutura, agita la memoria, hospeda en su cuerpo-avatar el dolor de todas las ignoradas y el suyo propio, cede su espacio, entrega su discurso a aquellas que fueron condenadas a permanecer en los márgenes experimentando en sus propias carnes la violencia del poder que intenta silenciar la evidencia una y otra vez: “recupera no próprio corpo, a carga explosiva de situações que, pouco a pouco, contaminam todo o público” (Fazzolari, “A performance de Regina José Galindo” 59).

Una atmósfera de solemnidad y duelo parece envolver el espacio, que favorece la horizontalidad entre todos los participantes y, por ende, la circulación de los afectos, que cabe la posibilidad de que se hayan hecho perceptibles en la sala también a través de la expresión material aunque en esta ocasión el registro audiovisual no nos permita comprobarlo⁵. Es notable el aumento de tensión a medida que aumentan la dosis de anestesia y el esfuerzo articulatorio. La materia escénica va tejiendo sus hebras al ritmo del discurso, en el silencio de los espectadores, que dedican setenta minutos de sus vidas a escuchar atentamente la lectura pública de los testimonios de las sobrevivientes mayas en la voz inexpugnable de Galindo, como si fuese esta un aedo. Estamos ante una forma de presencia fuerte o radical, que no solo posibilita la realización de la experiencia performativa sino que la ratifica y la legitima. El espectador de *La Verdad* es testigo, da fe, como parte intrínseca del acto performativo *declarar*, de la experiencia estética, de la experiencia real y de los hechos que esta transmite así como de los fallidos intentos externos de interrupción y sabotaje.

Regina José Galindo revive así el trauma en sus carnes, hace a todos sus espectadores testigos de la ignominia. Combate, de este modo, la indiferencia y la censura, reacciona contra la posposición de la condena y el blanqueamiento de los crímenes de Ríos Montt y sus soldados negando rotundamente la impunidad de la masacre.

III. Conclusiones

En el siglo XX, con la renovación posdramática y la institucionalización de la performance, se quiebra definitivamente la barrera entre el emisor y el receptor en escena, estallan los paradigmas y las definiciones, las categorías se retuercen y moldean, empiezan a llamar la atención, aquí y allá, los afectos. La pasividad, la estabilidad, la comodidad y la perfección se desvanecen. El arte empieza a agujerear las fronteras con la vida y a demandar del espectador algo más: generosidad y valentía suficientes para dejarse atravesar, para sentir y pensar por sí mismo. En palabras de Regina José Galindo:

⁵ “La necesidad de comunicación es porque espera que la persona que observa sus obras entienda (no necesariamente que luego comparta la misma opinión que la artista) aquello que ve. La empatía sólo puede generarse cuando las relaciones son igualitarias, cuando el poder no alimenta dichas relaciones” (L. Sancho 38).

El artista no tiene por qué estar por encima de nadie. El artista simplemente se expresa a través de las herramientas y los elementos que tiene a la mano, al alcance; comunica y espera que esa comunicación pueda abrir algún debate, algún cuestionamiento, generar empatía. Por ejemplo, si yo sufro por esa situación que hay en Guatemala de una u otra forma tengo que expresarla y sacarla porque es parte del proceso creativo de todo artista. Lo haces por necesidad y esperas que ese discurso sea compartido y si no compartido, al menos, comprendido por el otro. Pero no es una cuestión de enseñanza: el artista no posee una verdad ni la información única y verdadera: tiene una opinión (“Entrevista” 137-138).

Este trabajo se proponía indagar en el alma de la performance, esto es, a juicio de quien escribe, el cuerpo a cuerpo, lo que hemos llamado comunicación afectiva, no codificada, entre artista, espectador y realidad. Aunque *La Verdad* es el tipo de realización escénica que quiebra las definiciones, es, en sentido estricto, una experiencia estética, y, por lo tanto, está ligada al artificio. Sin embargo, resulta casi inevitable no concebirla como una especie de canal de enfrentamiento con la realidad. El público se expone al shock y recibe la responsabilidad de empatizar con las víctimas, aquí y ahora, ante sus desgracias inapelables, así como de hacerse eco del crimen genocida.

Esta acción alcanza, mediante la comunicación afectiva, la performance delegada y el espectador testigo una fuerza expresiva innegable que desafía abiertamente tanto las lógicas como los discursos del poder. Con Galindo como mediadora, contar no es aquí un acto mínimo sino una acción política y performativa de gran contundencia. Hablar se vuelve *declarar, hablar sobre, hablar a pesar de, inculpar* desde un cuerpo escénico que es campo de batalla y territorio simbólico. El cuerpo escénico es uno, múltiple e insurrecto. Incomoda a los presentes con su vulnerabilidad y señala a los ausentes con su fuerza. La presencia y el discurso performativo de *La Verdad* no dan cabida a la imaginación, paralizada ante la imagen cruel de lo real, “haciendo suya la dimensión redentora del arte como política, forzando una relectura de nuestro presente con el fin de hacer posible otro futuro” (Villena 71).

En una sociedad aferrada a la comodidad y el distanciamiento, una performance como *La Verdad* y una trayectoria artística como la de Regina José Galindo, arrojan esperanza. Aunque los discursos del dolor transmitan derrota, rabia o impotencia ante los crímenes perpetrados, las víctimas son ante todo sobrevivientes, voces de alerta, resistencia:

A pesar de las atrocidades cometidas, estas mujeres que dieron su testimonio están vivas. Sobrevivieron no solo a la tortura, a la violación, a la pérdida traumática de sus hijos, de sus comunidades, de sus casas, sino que siendo subalternas, desconociendo el castellano, hablaron, dieron su testimonio y no se callaron (Huamán 226).

Bibliografía

- ABUÍN GONZÁLEZ, Anxo, y Belén TORTOSA PUJANTE. “Figuras del espectador: nuevas estrategias teatrales en el contexto español actual”. *Bulletin of Spanish Studies*, 97:1, 2020, pp. 1-14.
- AHMED, Sarah. “Collective Feelings. Or, The Impressions Left By Others”. *Theory, Culture & Society*, vol. 21 (2), 2004, pp. 25-42.

- AUSTIN, Julia, y Claire BISHOP. "Trauma, Antagonism and the Bodies of Others: A Dialogue on Delegated Performance". *Performance Paradigm*, 5-1, 2009, pp. 101-111.
- BENJAMIN, Walter. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". *Discursos Interrumpidos I*. Taurus, Buenos Aires, 1989.
- BISHOP, Claire. "The Social Turn: Collaboration and its Discontents". *Artforum*, 44.6. 2005, pp. 178-186.
- BISHOP, Claire. *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London, Verso, 2012.
- BRENNAN, Teresa. *The Transmission of Affect*. London, Cornell University Press. 2004.
- DOLAN, Jill. *Utopia in performance. Finding Hope at the Theater*. Michigan, University of Michigan, 2005.
- FAZZOLARI, Cláudia. "La violencia de La Verdad: Regina José Galindo y sus armas de guerra". *Jornadas Internacionales "Cuerpo y violencia en la literatura y las artes visuales contemporáneas"*, 2017.
- FAZZOLARI, Cláudia. "A performance de Regina José Galindo: luta e resistencia na América Latina". *Extraprensa. Cultura e comunicação na América latina*, 11: 2 (jun.), 2018, pp. 58:68.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Traducción de Diana González Martín. Madrid, Abada Editores, 2011.
- GALINDO, Regina. *La Verdad*. 2013. Vídeo de Youtube. En línea: <https://youtu.be/aNMjcPVgXZM>. Accedido el 26 de noviembre de 2020.
- GALINDO, Regina. "Entrevista realizada en Milán por Lidón Sancho en la inauguración de la exposición retrospectiva *Estoy viva*, de Regina Galindo", Padiglione d'arte contemporánea, 2014.
- GIBBS, Anna. "Sympathy, Synchrony, and Mimetic Communication". *The Affect Theory Reader*, editado por Melissa Gregg y Gregory J. Seigworth, Lodres, Duke University Press, 2010, pp. 186-205.
- HUAMÁN ANDÍA, Bethsabé. *Hijas del horror: Rocío Silva Santisteban y Regina José Galindo. El testimonio como herramienta discursiva del arte de la memoria* (tesis doctoral). School of Liberal Arts of Tulane University, 2019.
- HURLEY, Erin. *Theatre & Feeling*. Houndmills: Palgrave, 2010.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Posdramático*. 1999. Traducción de Diana González y Javier Fuentes Feo, México, Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC), 2013.
- MASSUMI, Brian. "The Autonomy of Affect". *Cultural Critique*, 31, 1995, pp. 83-109.
- PAIS, Ana. "Almost imperceptible rhythms and stuff like that: the power of affects in live performance". *Colóquio: Drama e filosofia*, 2012a, pp. 233-240.
- PAIS, Ana. "Do efeito ao afecto: repensar o estatuto do público no teatro". Conferência APLC. Pensar o Comparatismo: Percursos, Impasses e Perspectivas. Universidade de Aveiro, 2012b.

- PAIS, Ana. "Afectos em performance: do encontro íntimo ao espaço público". *Moringa Artes do Espetáculo*, 10:2 (jun-dec), 2019, pp. 99-106.
- RÁBADE VILLAR, María do Cebreiro. "Un análisis del *giro afectivo* en el teatro contemporáneo. Teoría y crítica de la performance en «El espectador emancipado» de Jacques Rancière". *Literatura y política. Nuevas perspectivas teóricas*, editado por Azucena G. Blanco. Berlin, De Gruyter, 2019, pp. 189-204.
- RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial, 2010.
- SALGUEIRO, Helena. "O corpo como eixo político na performance feminista". *Galizalivre*, 2020. En línea: <https://bit.ly/3g40lgA>. Accedido el 20 de octubre de 2020.
- SANCHO, Lidón. "La investigación sobre la construcción sociológica, educacional y de género del mundo actual a través de la obra de Regina José Galindo". *Dossiers Feministes*, 19, 2014, pp. 135-147.
- SANCHO RIBÉS, María Lledó. *Regina José Galindo. La performance como arma* (tesis doctoral). Universitat Jaume I, 2015.
- SANTA CRUZ G, José M. *Prácticas de la obstinación. Estrategias contemporáneas de rehabilitación de lo teatral*. Santiago de Chile, Autoedición, 2019.
- SEDGWICK, Eve, y FRANK, Adam. *Touching feeling: Affect, pedagogy, performativity*. Durham, Duke University Press, 2003.
- TAYLOR, Diana. "«Usted está aquí»: el ADN del performance". *Estudios avanzados de performance*, editado por Diana Taylor y Marcela Fuentes, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 401-430.
- VILLENA FIENGO, Sergio. "Regina Galindo: el arte de arañar el caos del mundo. El *performance* como acto de resistencia". *Revista Centroamericana de Ciencias Sociales*, VII:1 (julio), 2010, pp. 49-78.