



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA



# retazo de aliento

**CLAUDIA GARCÍA O.**



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA**

**FACULTAD DE ARTES**

**Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas**

**Bogotá, Colombia**

**2011**



retazo de aliento

CLAUDIA GARCÍA OCHOA



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA  
FACULTAD DE ARTES  
Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas  
Bogotá, Colombia  
2011



retazo de aliento

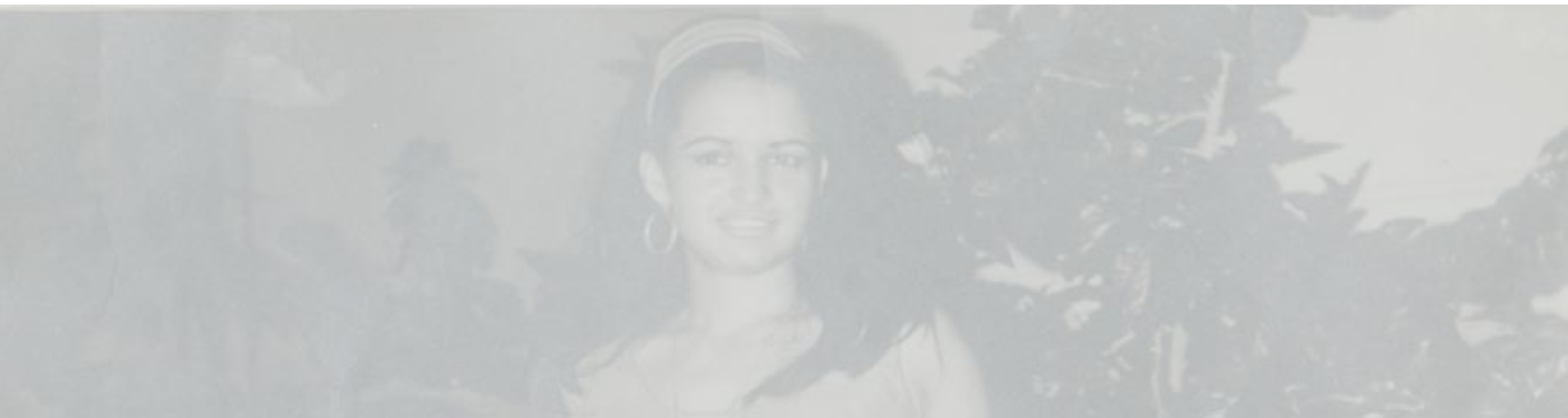
CLAUDIA GARCÍA OCHOA

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:  
Magíster Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas

Director: JOSÉ ALEJANDRO RESTREPO

Línea de Investigación:  
DRAMATURGIAS Y ESCRITURAS ESCÉNICAS CONTEMPORÁNEAS

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA  
FACULTAD DE ARTES  
Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas  
Bogotá, Colombia  
2011



A mi madre, para recordar su voz.



## Agradecimientos

María Eugenia Vásquez

José Alejandro Restrepo

Jaidy Díaz

Adriana Urrea

Juan Carlos Aldana



## Resumen

La comunidad retornada de El Salado, once años después de haber sufrido una de las masacres más sangrientas del conflicto armado colombiano, continúa reconstruyéndose desde lo cotidiano. Desde las cocinas, desde los patios, mujeres y hombres emprenden esta tarea de largo aliento, como una manera de rearticular los lazos comunitarios rotos por la violencia.

*retazo de aliento* es un video-performance que presenta un espacio de memoria delimitado por cortinas, aquellas que dividen las habitaciones en las casas del caribe. Universo cotidiano de transparencias y opacidades, nos permite vislumbrar el devenir de la vida en medio de la desolación.

Palabras clave: interdisciplinar, memoria, voz, marca, violencia, video-performance, sonoro

## Abstract

*Eleven years after being victim of one of the bloodiest massacres in the Colombian armed conflict, the community of El Salado continues to rebuild itself from their everyday life, the quotidian. From the kitchens and the yards, men and women take on this long-winded job, as a way to re-articulate the communitarian bonds broken by violence.*

*retazo de aliento (remnants of breath) is a video-performance that presents a space of memory, confined by curtains, like those that divide the rooms in the houses of the Caribbean. These curtains allow us to peek; they also reveal and de-veal the inside out and the outside in; it only takes a small breeze, a puff, a single breath, to be able to foreshadow what is on the other end. The curtains connect realities, hide and guard that which breaks through in the everyday life: a daily universe of transparencies and opacities allow us to perceive the vicissitudes of life in the middle of the desolation.*

*Key words: interdisciplinary, memory, voice, mark, violence, video - performance, sound*



## Contenido

retazo 1	p. 16
retazo 2	p. 22
retazo 3	p. 26
retazo 4	p. 28
retazo 5	p. 31
retazo 6	p. 36
retazo 7	p. 44
retazo 8	p. 49
retazo 9	p. 54
retazo 10	p. 64
retazo 11	p. 72
retazo 12	p. 77
retazo 13	p. 84



Ellos eran los más ricos del pueblo, tenían muchas cabezas de ganado y gobernaban sobre las tierras y las vidas. Unos decían que eran buenos porque le daban trabajo a la gente en sus fincas y daban plata para las fiestas; otros, que eran malos porque todo lo resolvían peleando y además se robaban la tierra. La guerrilla les declaró la guerra, les quemó la casa y mató a sus empleados. Ellos juraron vengarse.

En una ocasión la guerrilla les robó un montón de ganado y repartieron la carne entre la gente del pueblo. Nadie se podía negar, si no la recibían los matarían. Ella huyó al monte para no recibir la carne. La guerrilla la mandó a buscar con los vecinos quienes, obligados, la trajeron de vuelta. Al recibir la carne ella dijo: No me quiero comer esta carne porque

esta carne sabe a muerto  
esta carne sabe a muerto  
esta carne sabe a muerto

Al terrateniente viejo lo amenazaron de muerte. Este pidió a un comandante amigo que lo sacara escoltado del pueblo, pues tenía miedo de que lo mataran; así que fueron a recogerlo en un camión lleno de soldados. Antes de irse del pueblo el viejo se quitó el sombrero y gritó:

¡aquí va a ocurrir una desgracia!  
¡Todas las mujeres de este pueblo van a quedar viudas!

¡Este pueblo solo quedará para dar ahuyama!

Después de maldecir se fue con el comandante y los soldados y saliendo del pueblo la guerrilla los emboscó y mataron

a todos  
a todos  
a todos  
a todos

Un tiempo después, en un mes de diciembre un helicóptero sobrevoló el pueblo y lanzó unos panfletos que decían

**cómanse las gallinas, cómanse los carneros  
gocen todo lo que puedan este año  
porque no van a gozar más**

A los dos meses más de ciento cincuenta paramilitares ingresaron al pueblo y durante tres días

torturaron, violaron, empalaron, degollaron, asesinaron, masacraron

a sesenta personas enfrente de sus padres, hijos, amigos, vecinos, niños, tías, esposos, madres, comadres, abuelas, ahijadas, hermanos, primos, compadres, abuelos, tíos, amigas, niñas, padrinos, primas, esposas, ahijados, madrinas, abuelos

los sobrevivientes huyeron

todos

A los dos años un grupo de hombres y mujeres decidieron volver al pueblo a pesar de las amenazas. No lo encontraban, todo estaba cubierto de mata e' monte

el monte se había tragado las casas

Cuando lograron encontrar algunas, se dieron cuenta de que estaban llenas de matas de ahuyama. Se habían metido a los cuartos, a las cocinas, a los ranchos

todo estaba lleno de ahuyamas

Los hombres recordaron la maldición, se arrodillaron y se pusieron a llorar





La primera vez que escuché la historia de la masacre de El Salado<sup>1</sup> me estremecí a causa del horror que me produjo.

La masacre de El Salado ocurrió entre el 16 y el 21 de febrero de 2000 en los municipios de El Carmen de Bolívar, corregimiento El Salado, sitio Loma de las Vacas, y vereda El Balguero; Ovejas, corregimientos de Canutal y Canutalito, y veredas Pativaca, El Cielito y Bajo Grande; y Córdoba, vereda La Sierra [departamento de Bolívar, Colombia]. Fue planeada en la finca El Avión, jurisdicción del municipio de Sabanas de San Ángel en el departamento de Magdalena, por los jefes paramilitares del Bloque Norte, Salvatore Mancuso y Rodrigo Tovar Pupo, alias “Jorge 40”, así como por John Henao, alias “H2”, cuñado y delegado de Carlos Castaño, quienes también la coordinaron.<sup>2</sup>

El escarmiento brutal al que más de ciento cincuenta paramilitares del Bloque Norte sometieron al pueblo entero, acusado de auxiliar y de ser cómplices de la guerrilla de las FARC, les valió a hombres, mujeres, jóvenes, niñas y niños, las peores torturas, vejámenes y asesinatos, todos cometidos frente a los sobrevivientes. El terror, la violencia y la muerte entraron a su pueblo y a sus casas durante días, con la máxima brutalidad; y el horror se imprimió en sus cuerpos.

1 [http://www.cnrr.org.co/new09/semanaM/informe\\_la\\_masacre\\_de\\_el\\_salado.pdf](http://www.cnrr.org.co/new09/semanaM/informe_la_masacre_de_el_salado.pdf). En este enlace se encuentra el informe sobre la masacre de El Salado, del grupo de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación.

2 [http://www.cnrr.org.co/new09/semanaM/informe\\_la\\_masacre\\_de\\_el\\_salado.pdf](http://www.cnrr.org.co/new09/semanaM/informe_la_masacre_de_el_salado.pdf). p.24

Esta masacre se ha caracterizado por ser una de las más sangrientas de las incursiones paramilitares, durante el periodo de su expansión territorial en la región de los Montes de María, entre los años 1999 y 2001. Esta región, ubicada en la parte central de los departamentos de Bolívar y Sucre, en el Caribe colombiano era, en los años 70, una de las más dinámicas en movilizaciones sociales y políticas, con un activo movimiento campesino que luchaba por la tenencia y la justa distribución de tierras. Al inicio de los años 80s irrumpen en el territorio organizaciones guerrilleras con el ánimo de arrogar las iniciativas civiles, como el Ejército Popular de Liberación, el Partido Revolucionario de los Trabajadores y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC); y a finales de la década se crea el Bloque paramilitar Héroes Montes de María, resultado de una alianza entre ganaderos, terratenientes y narcotraficantes, convirtiendo a esta región en centro de disputa territorial y a todos sus habitantes en víctimas potenciales. En solo esos tres años se cometieron en la región 42 masacres, que dejaron 354 víctimas fatales y un número indeterminado de desplazados y desaparecidos<sup>3</sup>.

Actualmente la zona continúa siendo de especial interés para los grupos armados, ya que es un corredor estratégico en la región para la introducción de armas y el tráfico de drogas, además de la continua apropiación de tierras con el fin de realizar grandes cultivos para la producción de biocombustible. La modalidad de la masacre ha sido sustituida hoy en día por la de homicidios selectivos, como instrumento de coerción y amedrentamiento de la población civil. Los líderes campesinos que reclaman las tierras son los principales blancos de los grupos paramilitares.

<sup>3</sup> Para ampliar esta información ver el documento Laboratorio de Paz en los Montes de María en [http://www.fmontesdemaria.org/index.php?option=com\\_content&view=article&id=125&Itemid=248&lang=es](http://www.fmontesdemaria.org/index.php?option=com_content&view=article&id=125&Itemid=248&lang=es). Consultado el 03/07/2010





El Salado es un pueblo caliente, ardiente; pasado el mediodía el sopor se instala y nadie sale de sus casas. El calor suena, es ensordecedor. El brillo intenso de la luz de mediodía, obliga a refugiarse bajo el techo de palma de la cocina; después de almorzar, es un buen espacio para conversar y pasar el tiempo del calor. Estoy en la cocina de Dalgis<sup>4</sup>, en donde también la perra, su cachorro y las gallinas buscan el fresco. Ella me cuenta historias, me enseña a preparar *cabeza e'gato*<sup>5</sup> para la comida. A su casa llegan personas constantemente, ella convoca, reúne, su hablar es desparpajado, habla sin tapujos, sus palabras están generalmente teñidas de humor y de una sinceridad que muchas veces provoca un silencio incómodo. Dalgis es una mujer recia, pareciera que todo lo que hace o dice estuviera encaminado a darle un impulso a la vida.

Huele a tabaco, es enero mes de la cosecha. Las mujeres en el Salado van al monte, están en el caney durante todo el día ensartando tabaco, para luego colgarlo y dejarlo secar. Lo hacen desde hace mucho, aún hoy es un pueblo tabacalero. El pueblo parece desocupado, hay muchas casas cerradas, pero en la tarde, cuando baja el sol, salen los niños a jugar a la calle y las personas a conversar en las puertas de sus casas. Soy privilegiada, puedo entrar y visitar los patios y las cocinas de las amigas de Dalgis, quienes pertenecen a la organización Mujeres Unidas de El Salado, para conversar, para conocernos. Estando allí no puedo dejar de pensar en lo que muchas de ellas vieron, vivieron y sufrieron hace once años y aún años después a consecuencia del desplazamiento. A pesar de ello son mujeres alegres, emprendedoras, cálidas. Estando allí me siento en casa.

4 Dalgis Rivera vive en el Salado. En la actualidad es representante de la Organización Mujeres Unidas del Salado; es reconocida por su buena cocina y por ser su casa lugar privilegiado de encuentro.

5 Cabeza e'gato es un plato tradicional de El Salado, es plátano machacado con ajo, al cual se le da una forma redonda.





El cuerpo reacciona ante el horror; a diferencia del terror que siempre es producido por otro o por algo externo, el horror ocurre. Adriana Cavarero<sup>8</sup> nos aclara, siguiendo la etimología de los términos, que si bien el terror se manifiesta en el temblor del cuerpo, este se relaciona más con la huida, generando una reacción dinámica ante el miedo. El horror se manifiesta en el cuerpo paralizándolo y enmudeciéndolo, ante las escenas que desbordan la violencia inherente a la guerra: “como atestiguan sus síntomas corpóreos, la física del horror no tiene que ver con la reacción instintiva frente a la amenaza de muerte. Más bien tiene que ver con la instintiva repulsión por una violencia que, no contentándose con matar, porque sería demasiado poco, busca destruir la unicidad del cuerpo y se ensaña en su constitutiva vulnerabilidad”<sup>9</sup>. La cancha en donde ocurrió la masacre de El Salado se convirtió en un escenario de horror y quienes la ejecutaron desplegaron prácticas de crueldad extrema para degradar al máximo no solo a quienes se las infringieron, sino a quienes las observaron.

... todavía, después de tantos años me despierto en la noche y le veo la cara a esa señora que acababan de degollar. Sus ojos pedían ayuda y ninguno dijo nada, ninguno pudo decir nada. Yo sólo me acuerdo de sus ojos mirándome...

La maldición y la masacre están ligadas en las narraciones de “lo que pasó”; aún hoy las historias de la una y la otra hacen parte de las interpretaciones de los saladeros para encontrarle sentido a lo ocurrido:

Y esa gente sí que nos hizo mal, yo creo que si hubieran sabido lo que iba a pasar a lo mejor no nos hubieran tirado tanto mal<sup>10</sup>

Esta irrupción de la violencia a través de la palabra, de la muerte repentina y violenta en el ámbito de lo cotidiano y sobre todo la experiencia del horror a la que fueron sometidos los habitantes de El Salado y

8 CAVARERO, Adriana. *Horrorismo nombrando la violencia contemporánea*, Anthropos Editorial: Barcelona, 2009.

9 *Ibíd.* p. 25

10 Refiriéndose a la maldición. Estas historias las escuché en El Salado.

sus alrededores, parece concentrar toda una estrategia, no solo de control o de dominio por parte de los paramilitares y de sus promotores, sino de aniquilamiento de toda posibilidad de las víctimas de reconstruirse, de renombrarse. Porque el horror está encaminado a aniquilar la vida más allá de la muerte. Ensañarse con los cuerpos torturándolos o desmembrándolos no tiene como objetivo matar a alguien sino a “destruirle la humanidad, a infringirle heridas que lo deshacen y desmiembran”<sup>11</sup>. El horror produce repulsión, rechazo; y la repulsión que ocurre en los que son obligados a observar nos concierne o nos debe concernir a todos: “quien comparte la condición humana, comparte también la repulsión por un crimen ontológico que busca golpearla para deshumanizarla”<sup>12</sup>.

Y para compartir la repulsión, el rechazo hacia las prácticas del horror es necesario conocer las historias, poner en evidencia lo ocurrido; pero más importante aún, es conocer a las personas y sus vidas, entrar en su cotidianidad, ese lugar en donde se establecen las relaciones que configuran el mundo, para develar lo que se oculta tras el velo que impide ver a quien es presentado sólo bajo la condición de víctima; en últimas una condición que en Colombia se privilegia por sobre la de un sujeto que tiene historia, voz, posibilidad y capacidad de llevar a cabo acciones para recuperar su nombre y su lugar en el mundo.

Compartir un tiempo, un espacio, unas vivencias, y construir un lazo de afecto con Dalgis y Eneida en El Salado, determinó la ruta que da origen al video-performance *retazo de aliento*. Porque en esa cotidianidad compartida descubrí que más allá del dolor que aún ocupa los cuerpos y las vidas, más allá de la vivencia del horror que dejó sus marcas indelebles tanto en lo personal como en lo colectivo, se hace visible un trabajo de largo aliento, de pequeñas acciones, las cuales surgen como una fuerza sanadora que proporciona la posibilidad de renombrarse, de reconstituirse. Día a día emprenden una tarea de reconstrucción incesante, no solo de ellas o de la comunidad, sino de la posibilidad de la vida misma.

11 CAVARERO, Adriana. *Horrorismo nombrando la violencia contemporánea*, Anthropos Editorial: Barcelona, 2009. p. 36

12 *Ibíd*

Tiempo después de haber escuchado la historia del terrateniente que maldijo a todo el pueblo, sobrevinieron estas preguntas: ¿cuál es el poder de esa palabra que aún hoy resuena y produce asombro, temor, sorpresa, horror, incredulidad ante lo mortífero de su poder? y, ¿por qué continúa teniendo vigencia la versión de esta voz que profiere una maldición y con tal fuerza que se cumple?

Ahondando en el carácter de la maldición encuentro que durante siglos, la emisión de ella suponía una acción irremediable. La maldición proferida implica a un otro que está a la escucha, es el receptor que recibe y registra el deseo del otro, y quien a su vez espera que se cumpla lo inexorable. Esta emisión se inscribe dentro de la noción de uso *performativo* del lenguaje, según J.L Austin<sup>13</sup> en su “Teoría de los Actos de Habla”. Austin propone que los actos de habla se dan cuando presentan un verbo performativo y cuando lo que se dice supone una acción posterior, donde *decir algo es hacer algo*, donde se conectan lenguaje y acción.

Austin llama la atención sobre los usos del lenguaje, más allá de la noción constatativa o descriptiva del mismo y realiza unas distinciones que me ayudan a resolver mis preguntas. En los actos del habla, *locutorio* es lo que decimos, *ilocutorio* es la intención de lo que decimos y *perlocutorio* es el efecto en el receptor. En el contexto de un acto ilocucionario, como en el de la maldición, hay una intención, se “lanzan” unas palabras que prometen un desenlace; allí se distingue una gran fuerza *ilocutiva* gracias al verbo directivo que supone unas consecuencias en la realidad. Las palabras dichas provocan un desenlace, desatan fuerzas capaces de que lo dicho sea, en sí mismo, acción; es el hecho de *hacer algo al decir algo*, el acto ilocucionario al que se refiere Austin.

13 AUSTIN, John Langshaw. *Cómo hacer cosas con palabras*, Paidós: Buenos Aires, 1971

Eso fue la palabra proferida por el terrateniente de El Salado, un acto ilocucionario emitido con tal fuerza, que quedó inscripto<sup>14</sup> en los cuerpos de quienes escucharon. Más allá de una marca visible, estos cuerpos fueron atravesados por el lenguaje, por el poder de la palabra del terrateniente, en función a lo que este representaba. Y en lo *perlocutorio* de la maldición se produjo esa inscripción en el cuerpo social desde el lenguaje, obrando sobre lo imaginario y lo simbólico en esta comunidad oral, inscribiéndose igualmente en los relatos que conforman esta comunidad. La narración de este acontecimiento seguramente tiene una función, como la tienen los relatos orales en las comunidades, para la cual es necesario ubicarlos dentro del contexto de uso en el que se inscriben. En la maldición del terrateniente de El Salado subyace la voz del acto violento encaminado a disciplinar, castigar y aterrorizar a quienes, a través de esa voz, son despojados de sus tierras y de sus vidas.

Esa voz que perpetra, que hace posible el acontecimiento es, a su vez, varias voces: la del estado represivo, representada en organismos paraestatales, encargados de “poner orden” en una cotidianidad atravesada por fuerzas que se disputan un territorio y de la cual hacen parte guerrilleros, paramilitares, terratenientes y narcotraficantes. Es también la voz de aquel que ostenta el poder absoluto, investido de plena autoridad y que tiene el poder suficiente de provocar un estado negativo de cosas; su maldición es prácticamente un mandato. Remite a la noción de marca corporal en un sentido más amplio, al hablar de ordenamientos discursivos que quedan registrados en el orden corpóreo pero que no necesariamente tienen un soporte material. Operan como transformadores del componente imaginario y simbólico, a fin de constituir, ordenar u organizar los cuerpos, como una manera de disciplinarlos o corregirlos<sup>15</sup>.

En esta comunidad atravesada por la guerra, sometida a arbitrariedades y abusos de los distintos grupos armados durante años, esta marca quedó fijada en las narraciones orales acerca de “lo que pasó”, imprimiéndose en la historia individual y colectiva de la gente de El Salado. Este acontecimiento marcó los

14 De inscripción: f. Escrito grabado en piedra, metal u otra materia duradera, para conservar la memoria de una persona, de una cosa o de un suceso importante. Diccionario de la Real Academia de la Lengua.

15 ARANGUREN, Juan Pablo. Las inscripciones de la guerra en el cuerpo: evidencias de un sujeto implicado. En Revista Colombiana de Psicología, [en línea] Número 015. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 2006.[consultado en abril de 2011]. Disponible en <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/804/80401511.pdf>

cuerpos, se transcribió como un dibujo permanente de lo que no ha podido ser desentrañado y que reside más allá de la piel. Es escritura en el cuerpo, individual y social, delineada por marcas que el filósofo alemán Peter Sloterdijk denomina “tatuajes anímicos que nuestras palabras básicas nos dictan y que marcan a fuego nuestras imágenes fundamentales, son los tatuajes nerviosos que se han grabado en nosotros a modo de enlaces sensibles o canales existenciales, son los engramas<sup>16</sup> que nos marcan las señales de alarma y acción, repliegue y deseo”<sup>17</sup>.

Esta marca, entonces, aparece indeleble en los relatos como una forma de expresar lo sucedido ante tantos años de impunidad, silenciamiento e indiferencia; y como una forma de encontrarle una explicación a lo inexplicable: el derroche de violencia de los paramilitares.

una escoba y agua no es suficiente para borrar una marca hecha de sangre

16 El engrama es el término científico que define las rutas de los impulsos químico-eléctricos que se distribuyen por el cerebro, en módulos conectados entre sí y que conforman bancos de memoria. Por otra parte, es un término utilizado en métodos de autoconocimiento, que lo definen como una imagen mental que contiene, además de dolor e inconsciencia, una amenaza real o imaginaria contra la supervivencia. También se define como bloqueo emocional debido a una experiencia traumática.

17 SLOTERDIJK, Peter. Venir al mundo, venir al lenguaje. Valencia: Pre-Textos, 1996. p.20

② la marca

está in-corporada

¿cuidado?  
tratado en el tratado.  
es lugar.

el dibujo, la huella,

el site

Determina,

hacia el tratado → ruta en la  
política de la  
memoria



la imposibilidad de borrar la marca:  
una escalera gaga no es suficiente  
para borrar una  
marca hecha  
de sangre.  
de madrugada de domingo  
a lunes

de 1978



La masacre de El Salado fue la maldición cumplida, fue el acto de venganza que desordenó el universo cotidiano, pero a su vez fue la voz ordenadora de los distintos organismos implicados, representada por aquel que ostenta el poder: el terrateniente. En el Salado nadie se pudo escapar a esa voz que fue implacable, las palabras que anunciaban venganza y muerte se convirtieron en actos cumplidos; supuso un mecanismo de disciplinamiento encaminado a controlar los cuerpos, según los ordenamientos que los implicados necesitaban para obtener cuerpos dóciles, temerosos, obedientes y así regular vidas y territorios. Esta voz ordenadora aún resuena en Montes de María.

La imposibilidad de responder con palabras ante las marcas de la violencia y de la muerte en el relato de la masacre, me lleva a que el cuerpo reaccione: el ajjjjjjj pronunciado es el aliento retenido por la sorpresa y el horror, ahí el lenguaje encuentra su límite.

cuando salí del monte en donde estaba escondida y vi a todos  
esos muertos, unos tirados en las calles pudriéndose al sol,  
otros amontonados en la iglesia, me di cuenta que nos habían  
matado a todos...

La onomatopeya ajjjjjjjjj (inspirada), que es sonido, es al mismo tiempo significado. Es la acción que incorpora el hecho. Porque ante el dolor producido, el cual permanece inscripto en los cuerpos de la gente de El Salado, aún después de once años de sucedida la masacre, ¿qué se dice? ¿es posible decir algo? ¿y para qué decirlo?

las casas de bahareque  
los pisos de tierra  
la ropa colgada  
la gente descalza  
el fresco del palo e'mango  
la doña que mira lejos

está verde, ha llovido

una joven se baña vestida con un balde  
viste un pantalón rojo corto y una blusa amarilla

su cabello es largo, rizado, negro  
un niño con camiseta roja monta un burro  
golpea con sus piernas los costados para que apure el paso  
un joven en bicicleta maneja con una sola mano  
en la otra carga un azadón y un machete  
un señor con un sombrero roto camina al lado de un burro cargado de leña  
un pollo corre  
una niña con vestido rosado monta triciclo en un camino de tierra  
unas jóvenes sentadas en el bordillo de una casa se ríen tapándose la boca  
un niño camina desnudo, a su lado un perro flaco y hambriento  
un joven sobre un caballo arrea unas vacas cantando  
unos cerdos juegan en un charco  
un mantel de frutas pintadas se seca sobre una cerca hecha de palos  
una niña se asoma por la ventana de una casa amarilla  
una brisa anuncia otra vez la lluvia

añoro bañarme en calzones bajo un chorro de agua lluvia  
añoro sentarme en una mecedora a tomar el fresco de la tarde  
añoro las chicharras gritando cuando todo el mundo calla



Hablar sobre lo que ocurrió en El Salado implica tomar una posición. Esta posición, en mi caso, está mediada por la memoria lejana de infancia, por el deseo, por la impotencia, por el afecto, por la indignación, por el cansancio, por un imperativo ético que me lleva a rechazar toda forma de violencia y más urgente que todo lo anterior, por un impulso de nombrar, desde lo que soy (una artista), el horror de unos y sobre todo la humanidad y el impulso vital de otros(as), para reconstruir sus propias vidas y por ende la de todos en este país, en tanto miembros de una sociedad que permite, por una u otra razón, que masacres como la de El Salado y otras tantas más sucedan. Pero tomar posición es complejo, pues como afirma el filósofo e historiador Didi-Huberman, se trata de afrontar algo.

Tomar posición es desear, es exigir algo, es situarse en el presente y aspirar a un futuro. Pero todo esto no existe más que sobre el fondo de una temporalidad que nos precede, nos engloba, apela a nuestra memoria hasta en nuestras tentativas de olvido, de ruptura, de novedad absoluta.<sup>18</sup>

18 DIDI-HUBERMAN, Georges. Cuando las imágenes toman posición. Madrid: A. Machado Libros, 1998. p 11.



La posición del artista en un contexto de violencia, tantas veces nombrado, habita mi cuerpo en forma de múltiples preguntas que no me esforzaré por resolver, ya que la única certeza es que esas fronteras entre arte y política, arte y sociedad, arte y vida pertenecen a un terreno movedizo y controversial, el cual de hecho debería seguir así, pues resolver es encontrar el estado de reposo y quietud que la situación política de este país no admite. Así que decidí hacer lo que muchas(os) artistas hacen: implicarse y producir a pesar de los delicados, ¿o peligrosos? deslizamientos.

Pero antes de ello, situarme, no solo en el tiempo sino en el espacio, en el contexto de unos y de otra (yo), para responder(me) a la pregunta que me hice sentada en el borde de la cama de un cuarto de la casa de Dalgis, enfrente de un ventilador de aspas naranjas que despedía aire caliente, con abejas sobrevolando mi cabeza y con el calor incesante de las dos de la tarde sofocando mi cuerpo: yo, hija de infancia de esta zona Caribe, que vive tan lejos, en Bogotá, desde hace tanto tiempo, ¿qué hago aquí?



Aparece con premura el asunto de la distancia, no de aquella que separa mi vida cotidiana de la de El Salado. La distancia con el acontecimiento, con la experiencia, pues no soy una víctima directa de la guerra, no he vivido una situación de extrema violencia. Nuevamente Didi-Hubermann me ofrece un aliento (esta vez de espiración<sup>19</sup>) cuando plantea la posición del exiliado que expone la guerra, refiriéndose al Diario de Trabajo (diario de guerra en el exilio) de Brecht:

Para saber, hay pues que colocarse en dos espacios y dos temporalidades a la vez. Hay que implicarse, aceptar entrar, afrontar, ir al meollo, no andar con rodeos, zanjar. También –porque zanjar lo implica– hay que apartarse violentamente en el conflicto o ligeramente, como el pintor que se aparta del lienzo para saber cómo va su trabajo. No sabemos nada en la inmersión pura, en el en-sí, en el mantillo del demasiado-cerca. Tampoco sabremos nada en la abstracción pura, en la transcendencia altiva, en el cielo demasiado-lejos. Para saber hay que tomar posición, lo cual supone moverse y asumir constantemente la responsabilidad de tal movimiento. Ese movimiento es acercamiento tanto como separación: acercamiento con reserva, separación con deseo. Supone un contacto, pero lo supone interrumpido, si no es roto, perdido, imposible hasta el final.<sup>20</sup>

Ahora bien, la distancia y la cercanía, permiten dos movimientos de sentido contrario: estar adentro y estar afuera a la vez. El estar adentro se ubica en el afecto, en el respeto, en la charla cotidiana sentada en la cocina de Dalgis o de Eneida, con La Negra y otras mujeres, tomando tinto y preparando el almuerzo en el fogón de leña. Compartir historias, compartir vidas es un tiempo y un espacio que invita a permanecer pero no a quedarse; es una cercanía mediada por el afecto, como otra forma de construir vínculos sociales, otra forma

19 Espirar con s es lo opuesto de inspirar, en el sentido de expeler el aire aspirado. Espirar con x es sinónimo de morir. Ver diccionario de la Real Academia de la Lengua.

20 DIDI-HUBERMAN, Op. cit, p. 12

de relacionarnos entre *nosotros* que no pase por la diferencia, por la visión de otro que no tiene nada que ver conmigo. Ese *nosotros* permite acercarnos, es una forma de nombrarnos desde la cual están incluidos aquellos y aquellas que en Colombia no son tenidos en cuenta, que no son contados, que no son incluidos en los relatos que nos constituyen.

Nombrarse como un *nosotros* e implicarse afectivamente<sup>21</sup> es tomar una posición, pues es desde ahí, desde el encuentro cercano, desde donde es posible iniciar una reinscripción de las voces, de las historias, para que sea posible reconstituir la relación establecida entre *nosotros* y aquellos que llamamos víctimas del conflicto armado; para que los dejemos de nombrar como una masa informe, sin nombre, en esa exclusión narrativa pero abundante en señalarlos desde una condición doblemente problemática, víctimas y/o desplazados y sean en ese *nosotros* personas con historias de vida, singulares, con capacidad de reconstruir sus vidas y sus comunidades.

Desde las coordenadas de la cotidianidad (la cocina, la visita, la charla), desde las historias singulares, en la cercanía, es desde donde indago por los pliegues y las marcas que se agolpan en el interior de los espacios, de las historias de las mujeres de El Salado, para reconstituir vínculos. Con *nosotros*, con los otros que estamos a la distancia, para que ese afectarse permita traspasar la imagen naturalizada y consensuada de la víctima como alguien que no juega un papel como sujeto político y social, para inscribir en nuestros cuerpos y en el cuerpo social otro tipo de marcas transformadoras, basadas en conexiones solidarias, afectivas.

De igual manera, el estar afuera, en el contexto, en la mirada crítica, en el frío y la lluvia de Bogotá, implica tomar otra posición: exponer aquello que se halla en la cercanía, sin ocupar el lugar del otro. Y para ello un *retazo de aliento*, el cual me permite renovar la relación entre *nosotros* y ellas, algunas mujeres de El Salado, víctimas de la guerra, al crear un espacio-tiempo en el cual un tejido de formas, cuerpos, palabras, historias, voces, imágenes, sonidos, devienen en una inédita percepción. Fisurar la representación establecida, en este caso la de la víctima, desde la cercanía y en la lejanía, hace parte del arte y también de la política, pues como anota el filósofo Jacques Rancière, “la tarea esencial de la política es la configuración de su propio espacio, lograr que

21 Más allá del sentido puramente emocional; referido al dejarse afectar por el otro, lo que le sucede al otro me concierne.



el mundo de sus sujetos y sus operaciones resulten visibles. La esencia de la política es la manifestación del disenso, en tanto presencia de dos mundos en uno.”<sup>22</sup>

En una sociedad de consenso como la colombiana, en donde la sensibilidad y el entendimiento han sido anestesiados como resultado de una prolongada exposición y exhibición de hechos violentos sin razón aparente<sup>23</sup>, el disenso aparece como otra zona privilegiada para situarse. Rancière prefiere hablar de disenso que de resistencia. En las coordenadas de lo visible, de lo instalado, de lo naturalizado, el disenso es un acto político que busca modificar esas coordenadas: “un espectáculo o una tonalidad que sustituye a otra (...) una forma de reconstruir las relaciones entre lugares e identidades, espectáculos y miradas, proximidades y distancias”<sup>24</sup>.

En esta posición política que demanda urgencia de desentrañar aquello que va a ser expuesto, en la insistencia en señalar aquello que no debemos obviar, nuevamente el lenguaje es insuficiente.

22 RANCIÈRE, Jacques. Tesis sobre la política. Disponible en: <http://caosmosis.acracia.net/?p=819>. Consultado el 25 /03/11

23 “Por culpa de la VIOLENCIA”, se repite incesantemente como una manera de ocultar intereses de todo tipo en el marco del conflicto armado colombiano.

24 *Art of the possible*. Fulvia Carnevale and John Kelsey in *Conversations with Jacques Rancière*. Originalmente en *Artforum International*, No. 7, March 2007. En la web [http://findarticles.com/p/articles/mi\\_m0268/is\\_7\\_45/ai\\_n24354911/pg\\_4/?tag=content;col1](http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_7_45/ai_n24354911/pg_4/?tag=content;col1). Consultado el 31/03/10

Para ello vuelvo a donde comencé

el aliento

el elemento generador, el impulso sonoro, el órgano de resonancia, la pulsión de vida

Inspiración  
Inspiración  
Inspiración

espiración  
espiración  
espiración

silencio

Se toma aliento para comenzar una vida

Se toma aliento para contar una historia

Se toma aliento para no morir

Pregunta  
Respuesta

inspiración  
espiración

El aliento abraza  
El aliento abraza  
El aliento es aire  
El aliento es sonido  
El aliento es soplo  
El aliento es viento  
El aliento es tormenta

El aliento inspirado es un gesto vocal que anticipa a la palabra, el aliento exhalado es una emisión sonora que hace posible el habla, el contar. El aliento impregna a la palabra de memoria. Al inspirar pasamos por nuestras historias inscriptas en nuestro cuerpo, llegamos a lo enterrado más hondo. Al exhalar, al contar, entregamos al mundo, se traspasa al otro para que resuene el aliento en su cuerpo.

En el interior de nuestros cuerpos se da ese encuentro entre historias que se dejan afectar y son afectadas por el aliento del otro, que somos *nosotros* mismos. Eneida Narvaez, líder de El Salado, me ofrece un *retazo de aliento* al contarme su vida, gracias a ello construimos una relación afectiva, de cercanía, en su casa, en su cocina, en compañía de su esposo, de sus hijas, de su nieto. En la distancia, en el *nosotros*, al escucharla contar, escuchamos su voz, ese lugar de lo singular pero constitutivamente relacional que nos sumerge en una experiencia de escucha que va más allá de lo dicho. Su voz es una materia sonora que habita su cuerpo, que se comunica con *nosotros*, al ser capaz de transmitir sensaciones, al ser capaz de establecer un contacto físico gracias a la vibración, a la resonancia. Su presencia se nos hace más cercana por su voz. Adriana Cavarero llama la atención sobre el *thumos*<sup>25</sup>, lugar en donde habita la conciencia y el pensamiento, los cuales dependen del respiro y de los pulmones:

*According to Onians, archaic cultures are therefore in agreement on the matter of finding consciousness and thought in the natural essence of the breast in the blood and vapor that it exhales; namely, breath. Thought derives from speech is found first of all in the organs of phonation – and also, as we will see, in the organs of alimentation –which have their source in the gaseous chemistry of the lungs.*

*These vehicles of sonorous air guarantee communication. Through the voice, breath comes out of the thumos of the speaker in the form of discourses that are received by listeners in their own thumos, thus enriching their own*

25 En Homero en la antigua Grecia, etimológicamente también se define como pasión, energía; igualmente se refería al lugar en donde se depositaba la fuerza o el vigor.

*knowledge. Words “pass from lungs to lungs, from one mind to another”. To speak and to think consist of a vocalized, aeriform effusion: “the mind, thoughts, and consciousness are breath that can be exhaled”. For the physiology of the ancients, the ears are in fact furnished with conduits that link them to the mouth and thus to the lungs. As the proverb goes, sometimes we drink the words of others<sup>26</sup>.*

En *retazo de aliento* escuchamos diversas voces, la de Eneida, la de Dalgis, la de La Negra, la mía, con sus distintas sonoridades; ellas son material vocal, dispuesto como un cuerpo sonoro para afectar a otros cuerpos y construir una relación: de thumos a thumos, de aliento a aliento.

Al convocar los acontecimientos que han marcado nuestros cuerpos y que se imprimen en nuestra historia, se inspira; para disponerse a hablar, para contar, para exhalar. En la exhalación se habla y es allí, como señala Sloterdijk, donde se obtiene libertad respecto a aquellos signos que soy yo mismo; es el lenguaje, a su vez marca y posibilidad, el que nos otorga la capacidad de observar, actuar e intervenir al mundo ya instituido: “de este modo a aquellos que son conscientes de que se encuentran en una tradición de destrucción sólo les queda refugiarse en las fuerzas del nuevo comenzar por sí mismos: Tienen que querer regresar a las fuentes cristalinas del ser por sí mismos. Es más, tienen que llevar la capacidad de comenzar a extraordinarias

<sup>26</sup> CAVARERO, Adriana. *For more than one voice: Toward a philosophy of Vocal Expression*. California: Stanford University Press. 2005.

“De acuerdo con Onians, las culturas arcaicas estaban de acuerdo en el tema de encontrar la conciencia y el pensamiento en la esencia natural del pecho, en la sangre y el vapor que este exhala; a saber, el aliento. El pensamiento que deriva del habla es encontrado, primeramente, en los órganos de fonación (y también, como veremos, en los órganos alimenticios), los cuales provienen de la química gaseosa de los pulmones.

Estos vehículos de aire sonoro garantizan la comunicación. A través de la voz, el aliento sale del thumos del hablante en forma de discursos que son recibidos por quienes escuchan en su propio thumos, enriqueciendo así su propio conocimiento. Las palabras ‘pasan de pulmones a pulmones, de una mente a otra’. Hablar y pensar consiste en una efusión vocalizada y aeriforme: ‘la mente, los pensamientos y la conciencia son aliento que puede ser exhalado’. Para la fisiología de los antiguos, los oídos eran, en efecto, proveídos de conductos que los ligaban a la boca y, por ende, a los pulmones. Como dice el proverbio: a veces bebemos las palabras de los otros.” (Traducción libre de Michelle Lalinde).

alturas porque no pueden dejar que les cuenten desde lejos lo que quieren asumir como una buena forma de identidad.”<sup>27</sup>. Al contar-nos en los comienzos nos nombramos a *nosotros* mismos, a la vez que se constituye en un llamado a otros para insistir en el ámbito relacional de la escucha.

El contar-nos nos ofrece una posibilidad del comenzar por uno mismo. Y ese comenzar está determinado por la necesidad de implicarnos en el *nosotros*, en nuestra propia historia y en nuestro devenir. El volver a comenzar es una potencia transformadora, tiene la capacidad de trasponer la estructura lineal que nos obliga a ver el mundo desde lo causal en donde el comienzo está determinado por un final, y en donde ese final está determinado por la ausencia de posibilidad, por la negación, por la dificultad.

Eneida nos cuenta sus múltiples comienzos, evidenciando en su relato su potencia para la vida. Contradice la imagen unificadora de víctima sólo como sujeto de dolor, con el surgimiento de su voz que habla de sí y de cómo ha construido y reconstruido su vida desde que era una niña. Afirma la antropóloga colombiana Miriam Jimeno que la conciencia de sí, la subjetividad, se conforma también mediante un proceso social, hacia afuera de uno mismo, hacia otros y desde otros<sup>28</sup>. Al conocer la historia de vida de Eneida nos acercamos en la distancia, la incorporamos a nuestra memoria, le otorgamos un nombre y un lugar en ese *nosotros* que nos conforma. Siguiendo a Jimeno es relevante agregar que es mediante el relato personal, o el testimonio

“como se hace posible comprender lo sucedido como un proceso que al mismo tiempo es tanto histórico-cultural como subjetivo. En el relato sobre la experiencia subjetiva se hace posible encontrar alguna convergencia entre los aspectos político, cultural y subjetivo, entre las emociones y las cogniciones que impregnan y le dan sentido a la experiencia. Es también el relato hacia otros lo que permite la comunicación emocional y la solidaridad y, en ese sentido, que ‘mi dolor resida en tu cuerpo’.”<sup>29</sup>

27 SLOTERDIJK, PETER . Venir al mundo, venir al lenguaje. Valencia: Pre-Textos. 47.

28 JIMENO, Miriam. Lenguaje, subjetividad y experiencias de violencia. En DAS, Veena. Sujetos del dolor, agentes de dignidad. Primera edición. Bogotá: Francisco A. Ortega Editor. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Instituto CES, Universidad Nacional de Colombia sede Medellín, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2008.

29 Ibid., p.278



Es sorprendente el impulso de mujeres como Dalgis o Eneida, quienes hacen parte de la Organización Mujeres Unidas de El Salado, para reinventarse de nuevo sus vidas después de la masacre. Y no solo con el peso de este acontecimiento traumático, de esta marca profunda que ha determinado sus vidas, sino con el estigma de toda la comunidad de pertenecer a uno de los bandos de la guerra, lo que constituyó una especie de marca social de exclusión y segregación durante mucho tiempo. Y aunque hoy cuentan con apoyo institucional, de ONGs, de la Procuraduría, de los medios, etc... durante años la comunidad estuvo sola, sin apoyo y sin protección, tratando de reconstruir lo poco que quedó de ella. La cifra de retornados al día de hoy es de 700 personas, de las 4.000 que vivían en el pueblo antes de la masacre.

El estigma, la marca social, apareció como uno de los grandes impedimentos, cuando mujeres y hombres intentaron, desde el año 2002, arrancar de raíz la mata e' monte que había desaparecido su pueblo y arrancar de sus corazones la imagen de las matas de ahuyama que se apoderaron de todos los rincones de sus casas abandonadas.

Si el estigma está en los orígenes de la masacre, su remoción es uno de los imperativos de la reparación. Para las gentes de El Salado, liberarse del estigma del cual eran portadoras mientras estaban





sometidas a la ocupación guerrillera no era posible. Y por ello hoy la memoria se constituye en un recurso colectivo imprescindible en el restablecimiento de la dignidad. El Estado debe jugar un papel protagónico en la reversión de la marca criminalizante, sobre todo cuando desde algunas de sus instituciones, o de sus agentes, se contribuyó a su propagación, antes y después de la masacre. Desmontar la sospecha sobre la población saladera es una responsabilidad del Estado, que exige también compromisos de la sociedad.<sup>30</sup>

El estigma de pertenecer o ser simpatizantes de la guerrilla, quedó también inscripto en los relatos sobre la gente de El Salado. Estas marcas del lenguaje, al igual que la maldición, pasan de ser un medio de comunicación a ser un instrumento de fuerza, que a su vez excusa o justifica los abusos cometidos contra las personas. El “algo habrán hecho” o “por algo será”, o peor aún “era necesario”, discurso repetitivo de los victimarios, se convierte en una forma de violencia adicional que imposibilita la conexión afectiva hacia las víctimas de la guerra.

Si bien es importante, indispensable, inaplazable, necesario, ineludible, imperioso, develar y esclarecer lo que ocurrió en El Salado (y en otras regiones del país<sup>31</sup>), hay que cuidar de no revictimizar a los miembros de la comunidad, reafirmandolos en su condición de víctima que los paraliza, los visibiliza e incluso los expone al escarnio público y a la no garantía de la protección de sus vidas.

Las víctimas de El Salado ya rompieron el silencio frente a la sociedad y el Estado; la sociedad y el Estado no lo han hecho cabalmente frente a ellas. Las demandas formuladas ante el Estado, desde la doble condición de víctimas y ciudadanos, aún siguen pendientes de una solución efectiva. El Estado no ha llevado a término su obligación de identificar, procesar y castigar a

30 Informe “La masacre de El Salado, esa guerra no era nuestra”, p.13

31 De las 2.505 masacres con 14.660 víctimas registradas provisionalmente por Memoria Histórica, 680 masacres que produjeron 4.142 víctimas ocurrieron entre 1999 y 2001. El año más crítico de las masacres en la historia contemporánea de la guerra en Colombia fue el 2000, cuando se registraron 260 masacres y 1.577 víctimas.

todos los responsables materiales e intelectuales de la masacre, las torturas, los secuestros, los tratos denigrantes, la violencia sexual, el desplazamiento forzado, las lesiones personales y demás atrocidades contra la población inermes. Es preciso igualmente que se adopten todas las medidas tendientes a esclarecer el entramado de fuerzas sociales y criminales, las rivalidades armadas y políticas que facilitaron la ocurrencia de los hechos, todo un amplio terreno en el que se superponen las tareas de la justicia y las tareas de la memoria. Porque la memoria también tiene que ocuparse de develar las lógicas, las estructuras y los mecanismos que hacen posible la guerra y la reproducen, llámense estos mecanismos de terror, mecanismos de apropiación, mecanismos de impunidad o mecanismos de exclusión.<sup>32</sup>

Los testimonios de las víctimas esclarecen los hechos, pero insistir solo en lo que pasó, en lo que vieron, en lo que sufrieron, reafirma el carácter de víctima. Y la víctima así se convierte en ese alguien indiferenciado, al que se le puede apropiarse su experiencia de sufrimiento para fines o usos políticos, económicos, religiosos, y también artísticos.

Y en este punto me situó nuevamente en el hecho de ser artista. Más allá del imperativo ético, político y afectivo que me moviliza a tomar una posición y a hablar de lo que ocurrió en El Salado, es más relevante para mí mostrar y compartir mi experiencia y mis “encuentros de cocina” con algunas de las mujeres que habitan hoy en El Salado, quienes han sido víctimas indiferenciadas del conflicto armado colombiano y con quien me une hoy un lazo de afecto. Para reconocerlas por sus nombres, por sus historias, como a cualquiera de nosotras o de *nosotros* que emprende acciones para recuperar su propia vida, la de su familia y la de su comunidad.

La imagen de la víctima también se ha convertido en un estigma en nuestro imaginario colectivo, como aquel que inspira compasión y esta a su vez es reafirmada constantemente por algunos medios de comunicación, se ha quedado fijada en la imagen de ese alguien anónimo que es la representación del dolor, de la resignación,

32 MEMORIA HISTÓRICA, Op. cit., p. 19

en últimas de la imposibilidad. Entonces, si me apego a la noción de disenso de Rancière, en donde desde el arte se pueden aún inscribir formas singulares como una forma de ejercer una crítica al consenso que homogeniza, puedo mostrar que esas víctimas tienen nombres, familias, identidades, historias de todo tipo; no sólo de violencia, no sólo de sufrimiento, podría quizás, irrumpir en la representación para renombrarlas como sujetos activos en la construcción de su realidad. El mostrar permitiría que esa imagen ya no sea fija, que no informe, que no comunique, que no explique; así pertenecería a una vida, tendría nombre, tendría posibilidad de existir para todos *nosotros*.



*retazo de aliento*, el video-performance que surgió de estos dos años de experimentación en la maestría, emergió del afecto, del encuentro con mujeres que desde sus distintos campos le apuestan a activar la sensibilidad en este país, en donde fácilmente esta se confunde con debilidad o peor aún con sensiblería. Algunas veces en la distancia productora, en conexión con las inquietudes sobre nuestra manera de existir, de relacionarnos. Con necesidades vitales encaminadas a transformar nuestra composición actual, proponiendo nuevas rutas sensibles en donde pareciera que la violencia arrasó con todo rastro de humanidad.

Una de ellas es Maria Eugenia Vásquez, La Negra, mi amiga, quien me acompañó por primera vez a El Salado. Ella trabajó durante ocho años con la Organización Mujeres Unidas de El Salado, apoyando y desarrollando proyectos para la reconstrucción de la comunidad. La Negra ha conocido la guerra a fondo, la ha sufrido, la ha vivido, con secuelas que aún hoy afectan su vida. Escribió un libro *Escrito para no morir Bitácora de una militancia*<sup>33</sup>, Premio Nacional de Cultura en el año 1988 en la modalidad de testimonio, el cual es de lectura obligada, no sólo para acercarse desde otra perspectiva a quienes tomaron una posición de combate frente al establecimiento, sino para adentrarse en el universo complejo de una mujer en la guerra, con todos los cuestionamientos personales, políticos, éticos, sociales, que esto implica.

Escribir fue como dibujarme en una sola hoja, como hilvanar la vida (...). Fue también una manera de romper la clandestinidad en la cual mantenía la mitad de mi historia, revelar una memoria que estaba codificada en clave de silencios y asumirme como soy (...). Tenía aproximadamente

33 VÁSQUEZ, María Eugenia. *Escrito para no morir: Bitácora de una militancia*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 1998.

40 años, y toda la confusión, toda la problemática interna, todo el dolor de las muertes, de las ausencias, cayeron sobre mí. Y si yo no escribo, me muero.<sup>34</sup>

El contar-se le salvó la vida a la Negra, le permitió reconstruirse desde su relato personal, haciendo posible (o intentando) comprender lo sucedido, en un relato que es a su vez tanto histórico como subjetivo. Con La Negra aprendí que cuando nos contamos le insuflamos a la vida los alientos perdidos, que los sentimientos privados, al ser narrados, son acciones públicas que nos permiten conectarnos con las experiencias de otros para hacerlas propias, que ella al de-velar su dolor, sus dudas, sus sentimientos respecto a la muerte, al poder y a la guerra nos pone en evidencia la importancia de la recuperación por la palabra. Ella como muchas otras víctimas de la guerra “hacen uso de las palabras rotas y del cuerpo mudo; grafican gestos sutiles y construyen ritos propios; componen sitios de memoria y olvidos deliberados; estrategias todas que permiten al sufriente apropiarse y subjetivar la experiencia de dolor, aun así sea dentro de rígidos códigos culturales que pudieron haber sido cómplices en los actos de violencia”<sup>35</sup>

La Negra fue el puente para entrar a la cotidianidad de las casas y al afecto de Dalgis, de Eneida; fue el vínculo que me permitió inmiscuirme dentro de sus tejidos afectivos, los que configuran su fuerza. Surgió un diálogo entre nosotras que nos insufla un deseo aún más fuerte para continuar dibujando en nuestras vidas nuevas marcas que reconfiguren nuestro devenir, que se delinee como potencia para la vida.

La única certeza que tenía conmigo al viajar por primera vez a El Salado es que no iba a preguntar sobre lo que pasó o lo que vieron. Sin embargo, la marca de esa experiencia surgía una y otra vez, se colaba en las conversaciones. Los nombres de los difuntos se nombran continuamente para que sigan presentes, las historias se remiten al antes y al después de la masacre, el pueblo se nombra desde el pasado, se muestran las tabacaleras, una de ellas abandonada, otra recuperada por su dueño que acaba de volver, se señalan las

34 Ibid. p.25

35 ORTEGA A FRANCISCO. Rehabitar la cotidianidad en Veena Das: sujetos del dolor, agentes de dignidad. Centro de Estudios Sociales CES, Bogotá, Colombia, 2008. P 45

ruinas, el piso de baldosín que todavía sobrevive como único vestigio de la casa del terrateniente que los maldijo, las casas voladas, la cancha en donde ocurrió la masacre, la iglesia pintada de amarillo, testigo mudo del horror.

Contémonos nuestras vidas, dije yo, allá

Y para contar, en *retazo de aliento*, mi voz, aquí

El pronunciar una palabra, el contar una historia con mi propia voz, lo asumí como un acontecimiento del cuerpo. La palabra no está solo en la boca, está en el vientre, en los pies, en el pecho, en la piel, en los órganos, en los huesos, en el tuétano. De todos esos lugares, para sorpresa mía, surgió mi voz. Y para la voz el aliento que entra a mi cuerpo devolviéndole la vida. Mientras el aliento abandona el cuerpo surge mi voz en sonoridad, muchas veces una voz desconocida, haciéndome descubrir la plasticidad de cuerpo sonante que soy. La presencia de mi cuerpo está mediada por la presencia de mi voz, como materia. Y con estos descubrimientos me embarqué en una aventura, para encontrar la voz propia a través de las historias y armar mi cuerpo sonoro con el fin de:

Crear voz

Encontrar la propia voz

Sacarla

En el soplo, en el aliento, en la palabra

Ser voz

sonar

Desde donde estas en la mejor expresion en el cuerpo  
estoy?

- 1º apagar la mirada
  - 2º escuchar
  - 3º iluminar un espacio de recuerdo
  - 4º la ver y ver lo que mira
- estas marcas son como el tiempo que ya  
aun antes de haber nacido. Cuando  
nacemos estamos ya siendo arrojados  
a una historia, a un espacio de arena  
y un agua.

El cuerpo en tensión  
El espacio en tensión  
en distensión

inevitable impuesta por el cuerpo el arroyo  
firmes, paisajes que nos lo miran  
el momento. Y en este espacio  
en donde la vida vive, con nuestras  
marcas dimensionales (plata) fuerzadas  
en el tiempo (falso) respecto a la mesa

Zona de distorsión

era una niña muy delgada muy miedosa que  
queria fugarse del planeta. Y que mejor para  
ello que una nave espacial que ella llevaba enramada,  
a algún lugar en donde <sup>los niños no tuvieron raras</sup>  
<sup>las cosas fueran libres</sup>  
<sup>ser invisibles</sup>  
<sup>el pensamiento</sup>  
<sup>entendidos por animales</sup>  
Argentina de Santa Fe  
hasta que se presenta la necesidad de  
autodeterminarse, autofundamentarse

un espacio  
e un recuerdo  
e un espacio de la memoria  
una huella cual:  
marcarse, entre-ver, entre-abrir  
corporales, entender.

olvidar

entre-ver

entender

entre-abrir

olvidar

entre-ver

entender

entre-abrir

entre-ver, entre-abrir  
entender.  
desde el rincón en el rincón

Afuera

la que está en el tiempo

el espacio marcado con nuestras palabras  
que marcan a  
imágenes fundamentales  
que se han grabado  
en nosotros  
canales existenciales, sin engranajes  
que marcan las señales de alarma  
acción, repliegue y desfilé

A través.

el espacio

objetos

recuerdos

de las cortinas

el aliento

la vida

las historias

primera vez  
con una  
historia, siempre  
la misma, una y  
otra vez.

el amor  
el madre  
el refugio

el corredor  
el mundo  
a la calle  
sal al mundo

\*imagen mental del dolor  
- los huesos emocionales  
- experiencia traumática  
Venir al mundo  
Venir al lenguaje

el tiempo

una raya

en el centro

de aliento.  
reversor  
al revés  
atras

primera vez  
con una  
historia, siempre  
la misma, una y  
otra vez.

1 Nos cuestiona el silencio mandamos  
15 toda la vida me ha gustado trabajar  
14 en la vida  
22 por q' irse de aqui  
7 y despues jehovs ya enamorado  
6 murio de pronto y murio  
7 No pude entender  
24 No me voy a acordar. <sup>pasado</sup> ~~presente~~  
10 q' estaba enamorado de un  
2 Me papá se perdió  
5 me da q' aumentar la edad  
13 siempre fue el valor y el poder  
16 el par de chancletas no  
7 quedamos 5 hermanas pegadas  
127 luego de 1 día q' el se case conmigo  
25 un poquito de amor  
14 Me ~~de~~ escuchó y se casaba conmigo  
21 fecha x fuerza y x amenaza  
11 ten 2 muchos enamorados  
23 atiendo la casa pero lo orgullo  
9 mamá murio muy desprotegido  
13 Como si hubiese tenido a mi mamá  
7 yo tenía 15 años q' me case 16 años  
20 Como me convertí en el líder  
19 En 1910 con de mil - mil  
26 al año 116 me

Y ser voz implica tener un cuerpo, estar vivo, querer hablar, querer nombrar, querer contar. Por esa voz nos revelamos a otros, mostramos nuestra singularidad. La voz es la primera que se afecta al contar, se impregna de dolor, de alegría, de tristeza, de gozo, de miedo, matizando y revelando nuestras propias maneras de estar en el mundo. Ahí, en escena, enfrente a todos. Adriana Cavarero nos incita a volver a la voz desde la carnalidad, no desde el significado; nos sugiere la voz como condición de posibilidad, si la voz suena surge la palabra singular, el habla. Hablar como un asunto relacional, un acontecimiento convivial como en el encuentro en la cocina de Dalgis en donde compartimos, sonamos, hablamos y nos escuchamos.

La palabra es la materia activada por la voz, la palabra que cuenta, que narra. Esa materia se hace presente en el dispositivo escénico de retazo de aliento, espacio plural de interacción de esas voces, de esas existencias únicas, irrepetibles, que reconstruyen a su vez, el espacio en donde se permite la manifestación de la propia voz en relación con otros, con *nosotros*, en encuentros efímeros pero vivos. Al escuchar y al hablar nos relacionamos, se aviva el deseo de conocer las pequeñas narrativas que nos conforman y que conforman al mundo en el detrás de la Historia, con hache mayúscula.

No podemos eludir la tarea de definir de nuevo la posición del lenguaje en la poética del mundo. Cuál es el contenido real de la forma discursiva del mundo como poesía y como promesa<sup>36</sup>.

Contar una historia es un compartir  
 Contar convoca  
 El que no cuenta se asfixia  
 Contar para no morir (en la memoria de los otros)

Vivíamos una vida maravillosa

Los fragmentos de historias cotidianas contadas por Dalgis, Eneida, o La Negra, ya han sido pronunciados, dichos y escuchados. Estas historias provienen de la memoria, del cuerpo, de la experiencia, son parte de una actividad oral que da sentido a la vida misma. Nos contamos al nombrarnos, al estar aquí y ahora. Las palabras nos devuelven nuestro lugar. Nuestra historia es nuestro texto personal, es el tejido de reconstrucción de la experiencia para situarnos en el mundo, para conectarnos con otros tejidos de vida, para relacionarnos con la experiencia propia y la de los demás; en últimas para apropiarnos del mundo. Toda vida está para ser escrita:

...toda vida es tan receptiva a la escritura como una tablilla de cera, tan permeable como una película sensible a la luz. En este material nervioso se graban los caracteres inolvidables de la individualidad.<sup>37</sup>

36 SLOTERDIJK, Op. cit., p.36

37 Ibid. p. 19

Al contarnos nos convertimos en testigos de nosotros mismos y de nuestra historia. La historia del testigo se materializa en una gráfica: la escritura de sí mismo, los dibujos, los paisajes que nos componen, la autobiografía.

En el espacio de hacer sonar nuestra voz para contar nuestras vidas, la autobiografía tiene una función de resignificación, pues al mismo tiempo que es una forma de auto-descripción, de afirmación, al mismo tiempo lo es de fragmentación, pues el autor es a su vez el narrador y el personaje; aquel que habla desde hacer sonar su voz, se dirige a sí mismo y a múltiples destinatarios. Es testigo y protagonista. En la autobiografía se presta la voz a sí mismo, se dialoga con los sí mismos ausentes y con el yo presente. El diálogo autobiográfico entre el tú y el yo, se determina por medio de una sustitución continua, dando como resultado una multiplicidad de voces que permiten una elaboración poética de ese yo expuesto. Es el animal poético del que habla Sloterdijk.

A través del testimonio de nuestras propias vidas identificamos las marcas que conducen nuestro existir. Se trata de un gesto de auto-develamiento que pone en evidencia el tatuaje impuesto y que es, desde un inicio, “un gesto de apertura, una victoria sobre la asfixia, un paso hacia delante, un exhibirse, un manifestarse y darse a oír, un sacrificio de la intimidad en aras de la publicidad, una renuncia a la noche y niebla de la privacidad en beneficio de una ilustración bajo un cielo común”<sup>38</sup>.

El testimonio que cada uno da de sí mismo, dota de sentido a las experiencias, se convierte en un modo de autoinvención poética, produciendo un desplazamiento desde la imposibilidad de la comprensión, a la posibilidad de la creación. Se funda una posibilidad desde la voz que suena, desde el cuerpo como espacio resonante, desde el aliento que habita un cuerpo y surge para conectarse con otros alientos, desde una microhistoria de vida, desde un *retazo de aliento*.

---

38 Ibid. p. 23

sonido metálico  
lamentos  
llantos  
ploros  
introducción  
de peluca  
la puesta de la indise  
el niño llorando  
el carro que avanza  
gritos de alguien llamando  
mujeres lavando la ropa  
alguien arrojando algo  
el sonido del ventilador  
la brisa de la tarde  
el mar que está bravo  
la niña que se ríe  
el hombre que llora  
cruel de gente llorando  
dolor que sale de un cuerpo  
el suspiro entrecerrado  
canto que sale de la nariz  
imitación de un grito  
chispas que salen de la lengua  
la boca cerrada  
las manos temblorosas  
el canto que no llega a ser  
el silencio a gritos  
el cuerpo que se tensa  
la pregunta que se abre  
el niño que parpadea  
una vela que se apaga  
un aliento que se va



El artista chileno Alfredo Jaar plantea que no es a causa de ver tantos cuerpos sufrientes que somos indiferentes e indolentes ante las víctimas de genocidio. Es porque no tienen nombre, y si tienen nombre, no nos conmueven porque no nos dicen nada, su imagen no tiene voz, no tiene historia. Dice Jaar refiriéndose al genocidio en Uganda: “‘Esto pasa, esto pasa. Ayer treinta y cinco mil cuerpos fueron recuperados. Estaban flotando en el río Kagera’. ¡treinta y cinco mil cuerpos! Y era sólo una historia de cinco líneas en la página siete”<sup>39</sup>.

Jaar, ante la magnitud del horror que él presencia y fotografía se pregunta “¿Cómo presenta uno esto, respetando la dignidad de la gente en la que está enfocando?”<sup>40</sup>, sin convertir la tragedia en espectáculo mediático, sin banalizar el sufrimiento, y sin recurrir a los lugares comunes, añadido yo. Al indagar sobre el modo más efectivo de involucrar a su público a esa experiencia, continúa Jaar, concluye que no hay manera. Entonces como artista, dice, “debemos probar diferentes estrategias de representación” y ante un millón de muertos, una cifra que no dice nada, decide en la instalación *El silencio de Nduwayezue* en el año 1997, reducir la escala a un solo ser humano, con un nombre, con una historia. Un millón de diapositivas sobre una mesa de luz, todas con la imagen de los ojos de Nduwayezu, quien renuncia a hablar después de haber visto el asesinato a machetazos de su padre y de su madre, ayuda al público a identificarse con esa persona, dice Jaar. Le devuelve a esa mirada el poder de hablar, de contar su historia. Para que no se olvide, para que nos interpele, para que nos afecte, agrego yo.

La instalación de Jaar se convierte en un dispositivo político pues propone una relación activa con el espectador ante lo que debe reaccionar, afectivamente, involucrándose con una historia. La historia de Nduwayezu se

39 En entrevista en el programa Art 21 - “*Art in the Twenty-First Century*”. Ver en <http://www.youtube.com/watch?v=pqAfc5Oce10>. Consultado el 31/03/10

40 Ibid.

cuenta al inicio de la instalación para activar el proceso de identificación, que es fundamental según Jaar, para crear empatía, solidaridad, participación intelectual. Esta operación me remite a la redefinición de la política en Rancière, quien afirma que “la política consiste en reconfigurar la división de lo sensible, en introducir sujetos y objetos nuevos, en hacer visible aquello que no lo era, en escuchar como a seres dotados de palabra a aquellos que no eran considerados más que como animales ruidosos.”<sup>41</sup>. Jaar pone en escena la ausencia de las imágenes violentas, haciendo presente al niño a través de la imagen de sus ojos, de su mirada, de su corporeidad; para acercarnos a la experiencia de Nduwayezu, para sensibilizarnos.

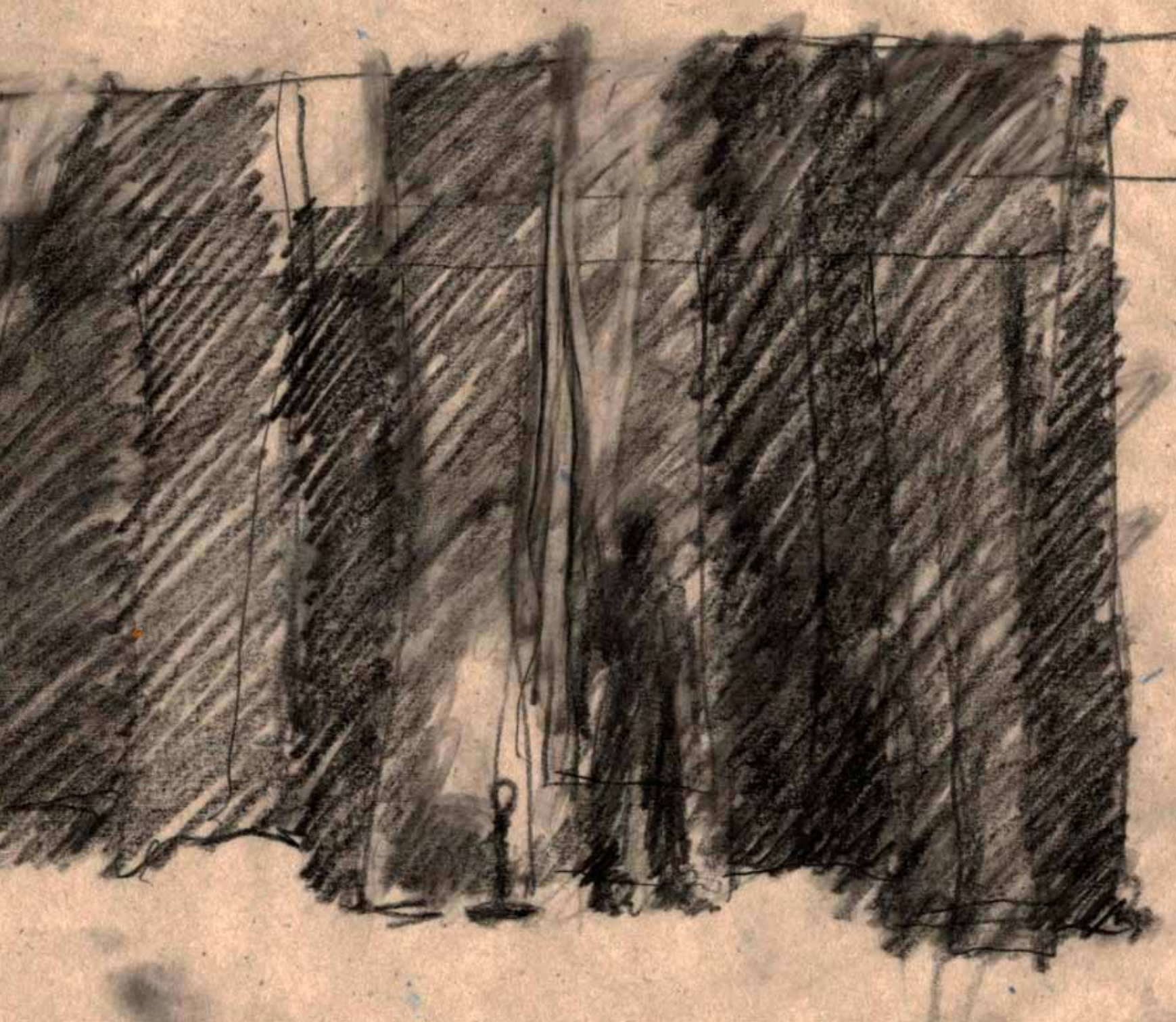
Y en Colombia, ¿qué hacer desde el arte para contrarrestar la alta exposición, durante tantos años, a las imágenes de guerra, horror y sufrimiento que naturalizan tanto lo uno como lo otro, además de inmovilizar e insensibilizar? Esta es una pregunta de tal dimensión, que me ha generado cuantiosos interrogantes, aunque la posición de artistas como Jaar me ofrece otro aliento, además de su cercanía como artista plástico; lo que yo soy, ¿o era?

65

La historia de Jaar sobre Ruanda (guardadas las proporciones) me remite a cuando tuve la necesidad de

41 RANCIÈRE Jacques. Sobre políticas estéticas. Universitat Autònoma de Barcelona, 2005. p.19.







acceder a la realidad para emprender acciones que aportaran desde mi quehacer a la reconstrucción de tejidos vitales rotos por la violencia<sup>42</sup>. Ese desplazamiento que significó movilizarme y enfrentarme no sólo a experiencias de dolor sino de una gran tenacidad para recuperar lo perdido, me confrontó en mi papel como artista. Sobre todo en el sentido de qué hacer con aquello que vivía y además registraba; cómo mediar entre la cercanía y la distancia, entre aquellos y *nosotros*, aquellos que realmente resisten cotidianamente, día a día contra la indiferencia o incluso contra la amenaza permanente de la muerte. ¿Cómo mostrar para realmente irrumpir en el régimen de la representación que homogeniza?, ¿Cómo no estetizar el sufrimiento?, ¿cómo reconfigurar la división de lo sensible, para que no sea sólo producto del pensamiento sino acción eficaz? ¿Cómo hacer esto cuando el flujo de imágenes de guerra y de víctimas, en últimas de la realidad de este país, satura y hastía? Estas preguntas me llevaron a indagar más allá de mi práctica como artista plástica, de hecho fueron la motivación para ingresar a esta maestría; me llevaron a “deslizarme”, “de la mano de mi cuerpo”, y no solo de mi ojo, en la búsqueda de esas otras estrategias de representación a las que alude Jaar.

El tener la posibilidad de acceder a algunas partes del territorio colombiano en donde la guerra ha sido feroz y tener la posibilidad de registrar, me hace depositaria de material documental. Mi cuerpo ha estado presente, mis oídos han escuchado, mis afectos han estado comprometidos con personas con las que he tenido encuentros efímeros, algunos de los cuales se han convertido en vínculos estrechos; ello me compromete aún más, ética y afectivamente, con quienes cuentan sus historias ante la cámara. Este desplazamiento al ámbito documental me cuestiona acerca del cómo insertar, en una propuesta artística, aquello testimonial para producir visibilidad, que de igual modo trascienda la dimensión estética y participe a los espectadores de una realidad amplia, compleja, humana, para irrumpir y desactivar aquella imagen consensuada y estática de la víctima sin nombre, sin historia, sin vida antes y después del trauma.

---

42 Durante un par de años apoyé actividades de la ACNUR, agencia del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para refugiados, seccional Caribe, con el ánimo de sensibilizar a la población sobre el problema del desplazamiento. Igualmente, desde el 2004 he desarrollado proyectos que involucran prácticas artísticas con jóvenes en riesgo y víctimas de violencia en Atlántico y Sucre.

La condición, que considero privilegiada, de artista plástica y visual que establece una vinculación con las artes escénicas me ofrece la posibilidad de configurar un espacio de reflexión y creación que desborda, de lejos, mi disciplina. Este entrecruce de desplazamientos disciplinares, conceptuales, de inquietudes éticas y estéticas encuentra un soporte en el performance, pensada desde una dimensión espacial y temporal, lugar de encuentro efímero que se ajusta a la definición de Diana Taylor en la cual “las performances funcionan como actos vitales de transferencia, que transmiten saber social, memoria, y sentido de identidad a través de acciones reiteradas”<sup>43</sup>. Sin embargo la naturaleza de mi propuesta, ligada a lo presentacional y a lo documental me continuó generando interrogantes acerca del lugar de lo testimonial, en el sentido de establecer correspondencias entre una presencia mediatizada que cuenta su historia y yo en presencia.

Este, mi cuerpo presente podría plantearse como un elemento de mediación entre las capas espaciales y temporales que propongo (la distancia y la cercanía), como ese elemento que entreteje la presencia virtual y la presencia viva, operario que se mueve entre los espacios de lo real y los espacios de lo poético llevando a cabo acciones reales. Sin el ánimo de hacer una distinción entre las diferentes formas de estar, la mediática y la presencial (posible motivo de una investigación ulterior), sí encuentro pertinente señalar la constante negociación entre una capa y otra, que determinó en buena parte mi presencia en escena. Igualmente debo manifestar que aunque se esté ahí, siendo uno, no es posible salir de la representación, finalmente hay un nivel de representación de sí mismo, según notas tomadas en mi cuaderno sobre la presencia en el teatro, de Derrida; estos asuntos los considero bastante complejos y puedo afirmar que ha sido este proceso en devenir el que me ha permitido sondear en estos espacios de creación y pensamiento, inéditos para mí.

Sin embargo, en el proceso, surgió una necesidad vital de ubicarme en la narración que propongo, el encontrar el lugar de mi historia, de mi vida, para entretejer igualmente con las historias de vida de quienes hacemos parte de este video-performance, ubicar mi voz en todo ello. Y para ello mi memoria.

43 TAYLOR, Diana. Hacia una definición del performance. Disponible en: <http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/hacia-una-definicion-de-performance.html>. Consultado en 02/2009.



Un domingo soleado

Sofocante

Un patio de arena

Un palo de mango

Una niña observa, desde arriba, lo que ocurre al pie del árbol

Una mujer abre un agujero, mete su mano y extrae un sapo

El sapo agoniza

Ella dice que cuando muera el sapo morirá el viejo

El viejo yace en una habitación

La niña desciende y corre a verlo

Se detiene frente a la cortina

La brisa la mueve levemente

Deja ver un trozo de la cama

Deja ver un bulto sobre ella

Escucha la respiración agonizante

Espera

Espera

Espera

La cortina se mueve nuevamente

No la movió la brisa

La movió la muerte

Rememoro mi memoria de infancia; mi cotidianidad determinada por eventos relacionados con la muerte, entre ellos la temprana y trágica muerte de mi madre, marcaron inexorablemente el lugar desde el cual miro, vivo e interpreto el mundo. Acontecimientos vitales como mi lugar de nacimiento, Barranquilla<sup>44</sup>, el oficio de mi madre, modista<sup>45</sup> y el andar por pueblos caribeños de la mano de ella, bautizando niños, visitando comadres, viviendo y escuchando historias (fijadas en mi memoria) de esas otras realidades que hacen parte del imaginario caribe, hicieron parte no solo de la toma de decisiones de orden visual, espacial, temporal y sonoro; también como una manera de presentarme desde lo que soy, desde los eventos que me marcaron profundamente: hasta el tuétano.

La fascinación que me producían desde niña las cortinas<sup>46</sup>, surge hoy como un dispositivo escénico, como un umbral que emerge de esa memoria de infancia. Las cortinas dejan entre-ver, revelan y des-velan de adentro hacia afuera o de afuera hacia adentro; basta un soplo, una brisa, un aliento, para poder vislumbrar lo que hay al otro lado.

44 Con todo lo que implicó crecer en esa época en una pequeña ciudad del caribe: crecer vivir la mayor parte del tiempo en la calle, andar descalza, tener una intensa vida de juego, vivir en los palos de los árboles de los patios, bañarse en los aguaceros, tirarse por los arroyos, espiar a los vecinos desde las paredillas de los patios, etc...

45 De donde adquirí el gusto por escuchar historias de vida de mujeres.

46 En la región Caribe es de uso común utilizar cortinas, en lugar de puertas, para dividir las habitaciones.





Cortinas colgadas en hileras

Cortinas rojas

Hileras de tiempo

Cortinas negras

Hileras de historias

Cortinas blancas

Hileras de nombres

Cortinas de rayas

Hileras de vidas

Cortinas de flores

Hileras de sonidos

Cortinas que se mueven con el viento

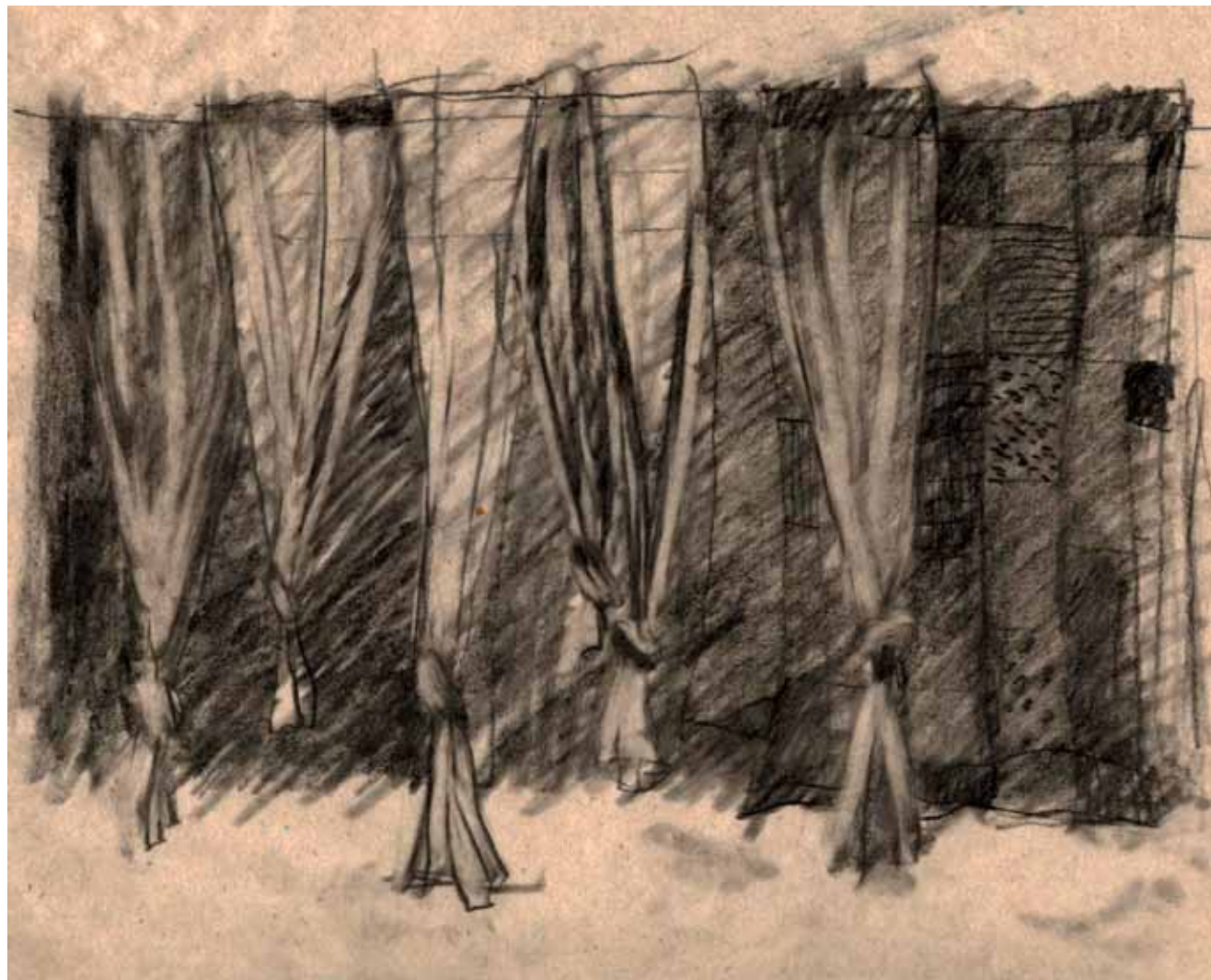
Con el cuerpo

Con la palabra

Con la imagen

Este dispositivo operado por mi cuerpo que abre, cierra, descubre, oculta, se convierte en un espacio que aunque fijo, es móvil gracias a que sus límites se corren o descorren modificando continuamente su conformación, acercando o alejando la mirada del espectador. Dejándole ver, ocultándole a través de ese universo compuesto de transparencias y opacidades que permite asomarse, como una manera de presenciar el devenir de la vida en medio de la desolación. Es un espacio en progresión que permite una visión fragmentaria y/o velada de lo que se muestra, en constante movimiento gracias a ese cuerpo operario que entreteje el relato y los materiales.

La urgencia por el contar, por encontrar la voz, por escuchar las voces, por el hablar, además de la memoria sonora de infancia que no se limitaba a paisajes sonoros o a recuerdos, sino a una materia textural evocadora de atmósferas, climas, sensaciones, capaz de penetrar los cuerpos, de tocarlos, hizo que lo sonoro se configurara como el modo en que se articulan los materiales, en una relación transversal con el cuerpo, el espacio y el tiempo. Si el cuerpo hace las veces de elemento de mediación, el sonido se convierte en el elemento estructurador del video-performance.



el mejor

los lamentos  
de los muertos

~~lamentos~~

Sinon Sinon

la vida  
la muerte

pasaba  
la virgen

los  
lamentos

los lamentos

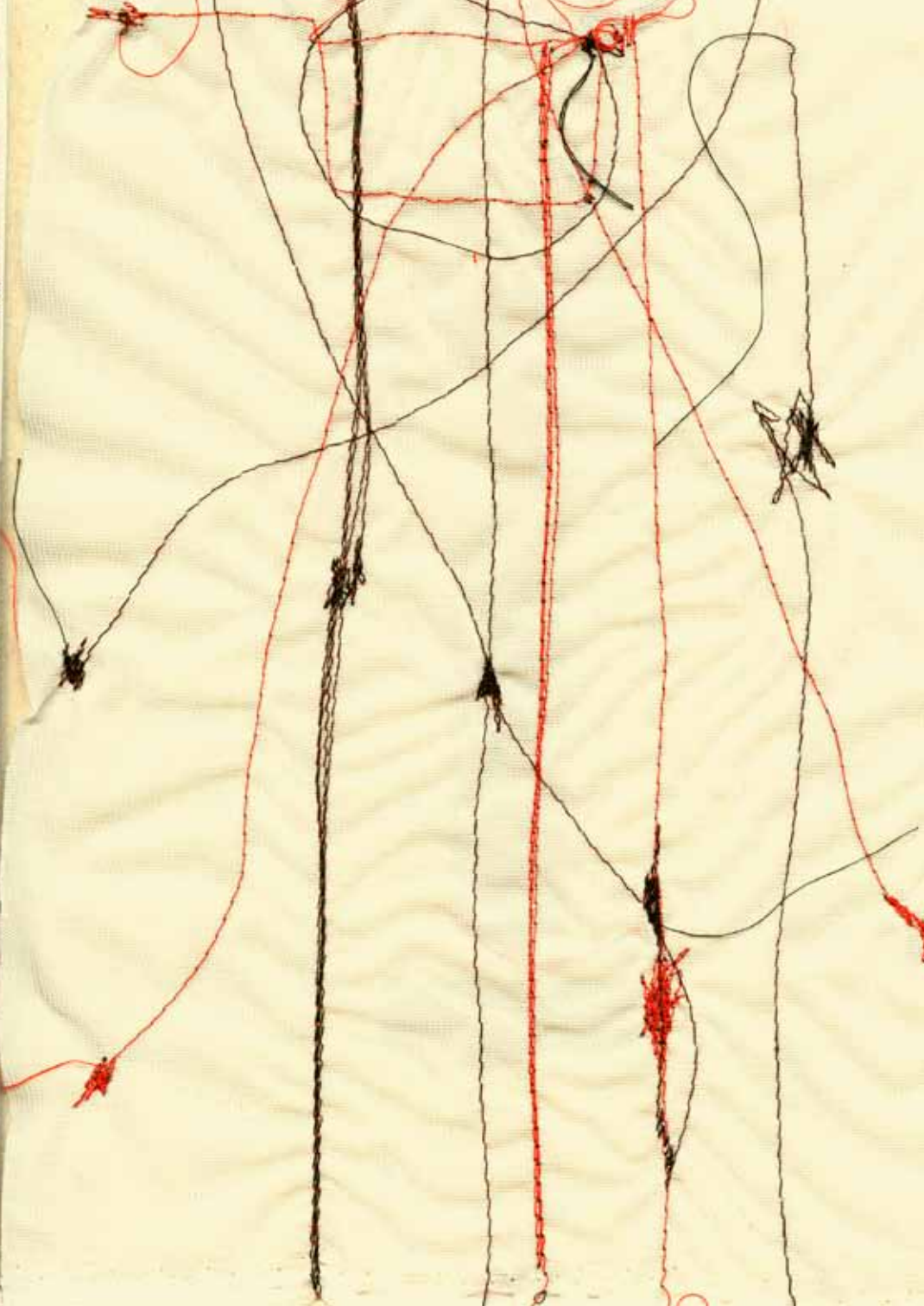
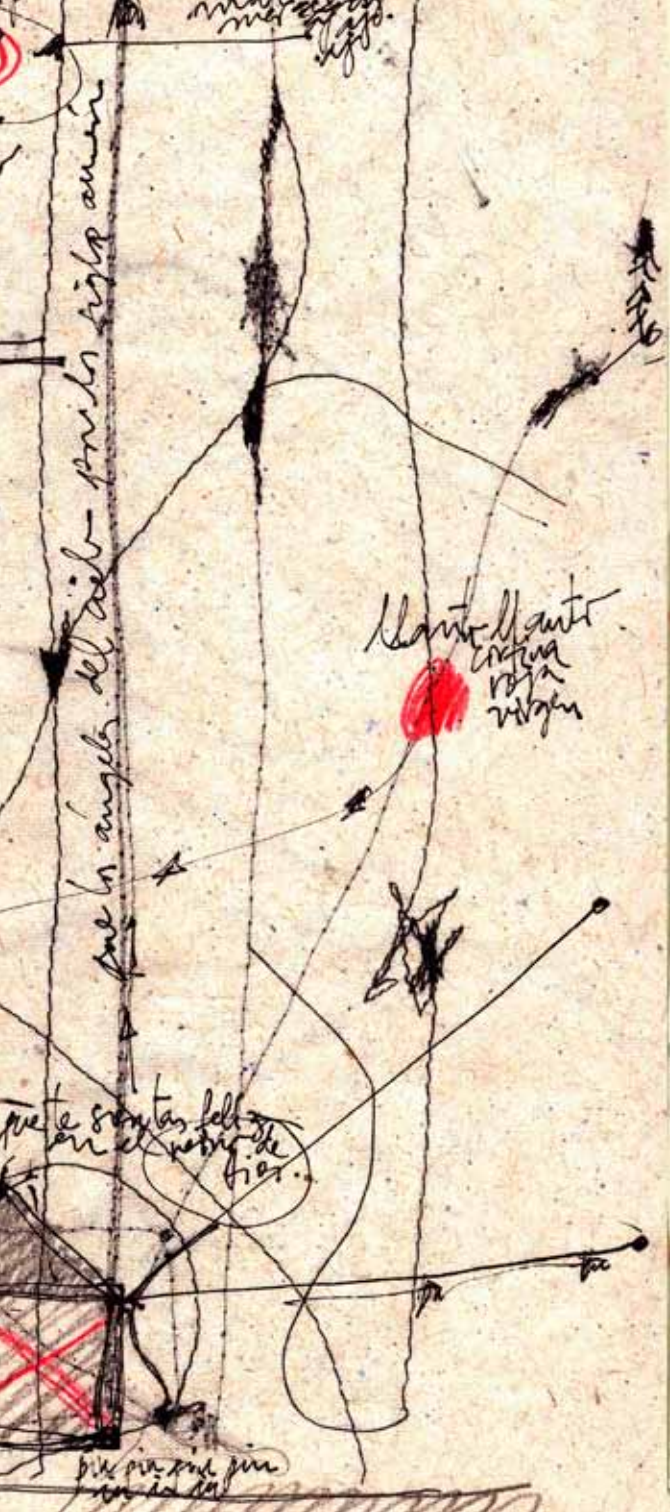
agudo

que te sientas feliz en el reino  
de Dios

que te sientas feliz en el reino  
de Dios

que te sientas feliz en el reino  
de Dios

los lamentos



Al nombrar un elemento estructurador debo remitirme a la dramaturgia, o más bien a una práctica dramatúrgica en el performance, que se liga a nociones como narración, montaje, articulación, construcción o tejido; este procedimiento de ordenamiento o disposición de elementos heterogéneos remite más a una modalidad de escritura escénica que a la noción moderna de la dramaturgia centrada en el texto, en la interpretación y representación del mismo en escena.

Esta escritura escénica que se va construyendo en un proceso de exploración y experimentación de los materiales, poniendo en juego los diversos elementos mencionados anteriormente permite crear relaciones inéditas entre ellos, apropiarse de eventos azarosos, trazar narraciones no lineales, fragmentarias, que movilice al espectador a una actividad participe en la construcción, no de un sentido único sino de las múltiples lecturas, tantas y únicas como las historias de vida contenidas en cada uno.

Proponer una dramaturgia de lo sonoro me permitió poner en juego los diversos materiales sonoros (voces, paisajes sonoros, sonidos ambientales, grabaciones digitales, texturas sonoras, sonidos surgidos de dibujos a los que denominé dibujos sonoros entre otros) con el cuerpo sonoro en presencia (mi cuerpo que habla y canta), el cual en su trazado encuentra correspondencias, alternancias, superposiciones y/o confrontaciones con los otros materiales, visuales y textuales. Ello también



me llevó a poner en relación esa escritura escénica que se fue construyendo, con una escritura sonora que se expandió más allá de la articulación de los materiales sonoros, a la exploración de lo sonoro como un medio de involucrar y afectar al espectador. Tal vez como un modo de penetrar el régimen de lo visual y de la representación acentuando y potenciando el espacio auditivo.

El juego de variaciones de ritmo e intensidad, mediado por lo sonoro, aproxima al espectador a una experiencia de lo real a través de una vinculación sensible que privilegia la relación más que la significación. El rol del espectador en esta experiencia estaría enmarcado entonces, en la distinción que hace Hans-Thies Lehmann entre aquel del teatro y aquel del performance: *“le rôle du spectateur n’est plus la reconstruction, la re-création et la patiente reproduction de l’image fixée, mais la mobilisation de sa propre faculté à réagir et à expérimenter pour réaliser la participation au processus qui lui est offerte”*<sup>47</sup>. El sonido entonces, es ofrecido al espectador como una materia corpórea, que palpita, se expande, contiene y atraviesa esas otras materias, esos otros cuerpos en un encuentro de vibraciones capaz de potenciar el encuentro, capaz de acercarnos en la escucha. No como un gesto de condescendencia como afirma Nancy, sino como “cuando uno escucha verdaderamente, es decir, cuando se esfuerza por captar o sorprender la sonoridad y no tanto el mensaje”<sup>48</sup>. Esa materia está ofrecida como palabra, como canto, como gesto que resuena en el espacio y en los cuerpos, haciendo estos lugares del habla lugares de escucha.

47 LEHMAN, Hans-Thies. *Le Théâtre postdramatique*. Paris: L’Arche Editeur, 2002. p. 217  
“El papel del espectador no es más la reconstrucción, la re-creación y la reproducción paciente de la imagen fijada, sino la movilización de su propia facultad para reaccionar, para experimentar y lograr la participación en el proceso que se le ofrece.” (Traducción libre de Claudia García)

48 NANCY, JEAN-LUC. *A la escucha*. Primera edición. Buenos Aires: Amorrourtu, 2007. p. 15

Y siguiendo a Nancy, esa palabra o ese canto no están dados para hacerse oír como una cantante en un concierto, sino para que esos lugares, los cuerpos, *nuestros* cuerpos tengan lugar “*en cuanto* sonoridad”, dispuestos a resonar, a vibrar. Este acontecimiento sonoro potencia el estar a la escucha, “estar al *mismo tiempo* afuera y adentro, estar abierto *desde* afuera y *desde* adentro, y por consiguiente de uno a otro y de uno en otro”, lo que daría lugar a la participación afectiva y sensible del espectador.

En la imagen que aparece mediada por el video, me apego nuevamente a la redefinición de la política de Rancière de “lograr que el mundo de sus sujetos y sus operaciones resulten visibles”; para ello está presente la noción de vida como un proceso de autorrealización en el constante devenir de la cotidianidad de Dalgis o de Eneida. En la capa que atañe a lo visual ellas y sus espacios cotidianos se hacen familiares, sus corporeidades sonoras adquieren forma, se hacen visibles. Sus voces encuentran una correspondencia con aquello que podemos ver. La imagen está supeditada al gesto vocal, las escuchamos viéndolas, son narradoras. Me apego aquí a lo que Benjamin<sup>49</sup> define como verdadera narración, como aquella que no se agota, que mantiene sus fuerzas acumuladas.

49 BENJAMIN, Walter. Para una crítica de la violencia y otros ensayos: Iluminaciones IV. Madrid: Taurus Humanidades, 1991.



Al narrar Eneida su historia de vida y al *nosotros* escucharla, su cuerpo, su imagen adquiere un nombre, la nombramos, la reconocemos; ella toma lo que narra de su experiencia y es capaz de contar, de narrar. Es en esta operación de la memoria que en *retazo de aliento* se sustenta el narrar, pues “cuanto más olvidado de sí mismo está el escucha, tanto más profundamente se impregna la memoria de lo oído”; se in-corpora, añado yo. Pero no para quedarnos en la tradición de muerte y violencia, sino de un presente actualizado, pues esas experiencias singulares que en su momento implicaron la pérdida y la destrucción, hoy son materia viva que funda una posibilidad, desde lo pequeño, desde lo cotidiano.

En *retazo de aliento* mi presencia se contrapone, se desliza o se enlaza a la temporalidad articulada por lo sonoro. Es un tiempo de la memoria y un tiempo del ahora, yuxtapuesto, fragmentado, discontinuo, teniendo lugar en los ritmos, en los saltos temporales de un presente atravesado por ese cuerpo en escena que hace y deshace; cuerpo contenedor de historias, receptáculo de lo cotidiano, operario neutro que suena en presencia, habla, canta, hace presencia por la voz.



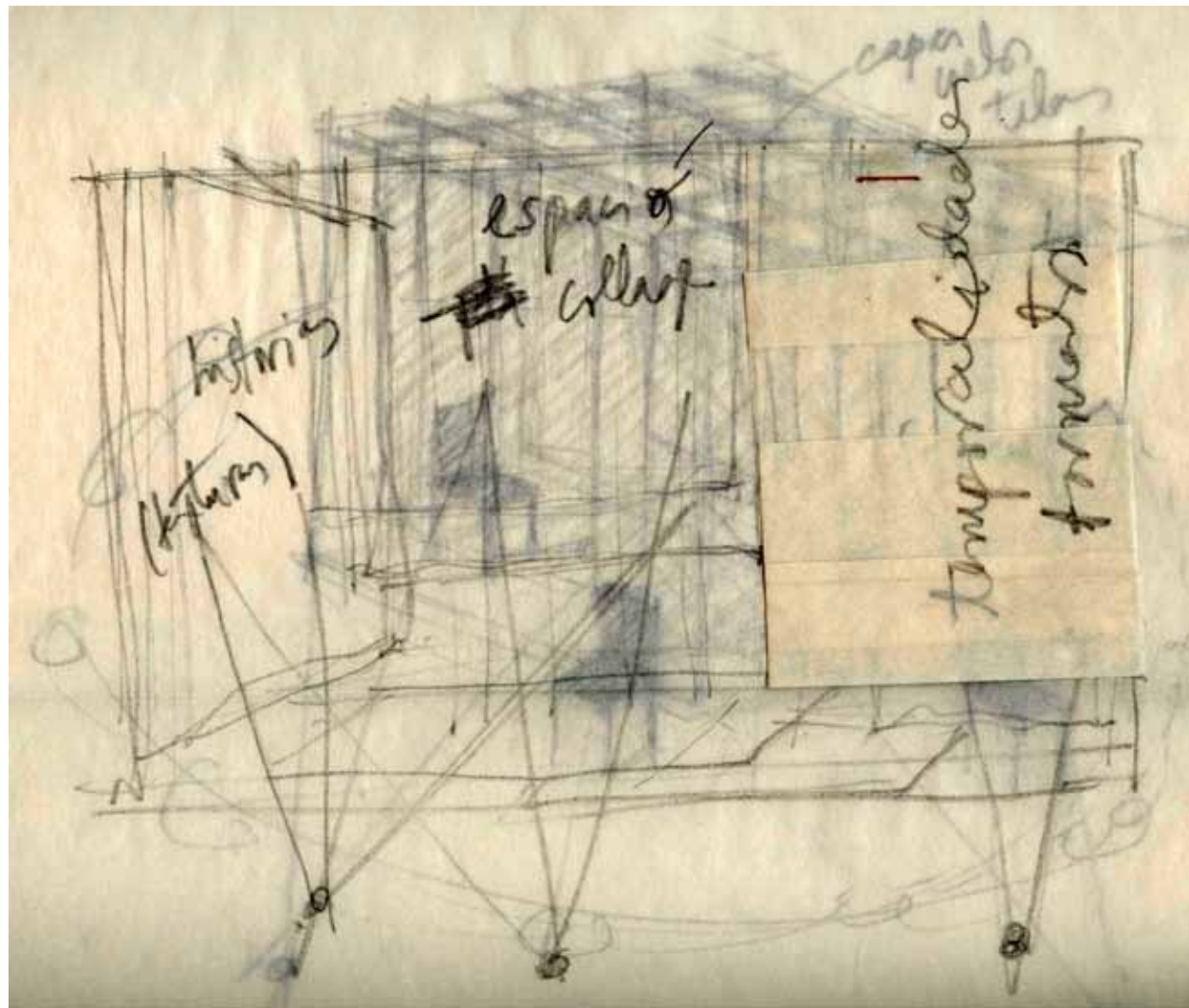
ese cuerpo que soy yo

es Claudia

sonando

narrando

Esta insistencia por lo sonoro me llevó a una búsqueda en este proceso, que puedo sintetizar en el hecho de encontrar la voz propia como lugar de lo singular pero constitutivamente relacional. Esto me ha llevado, desde el fascinante descubrimiento del paladar blando en mi boca, que hizo sonar mi voz como jamás lo había hecho, hasta el permitirme devenir como una construcción en el intercambio, en el encuentro con el otro. En este constante preguntarme como artista he dado paso más a la experiencia compartida que a la experiencia transmitida, más a la manifestación o a la exposición que a la búsqueda de sentido cerrado y autofundante; más una apuesta por el afecto y lo sensible que por una elaboración conceptual o racional.





Este que denomino acontecimiento inaugura una expansión de mi disciplina como artista plástica y visual y se perfila como una ruta en las múltiples inquietudes que he desplegado en este texto. No ha sido fácil el transcurrir por los deslizamientos, las alternancias, las contaminaciones, las rupturas, las hibridaciones, las migraciones, los cruces, y demás “juegos” que ofrece la maestría. Decidí asumir los retos que se me planteaban desde el exponerme y el mantenerme, como señala Sloterdijk que son los movimientos constitutivos del hombre. Ex-ponerse, ponerse fuera, desprovisto, abierto, parece ser una de las condiciones para existir y para crear: “son los gestos que el hombre realiza cuando entra en escena como animal poético”<sup>50</sup> (y la mujer, por cierto). No deja de ser renovador, riesgoso, promisorio y continuamente incierto.

Un ejemplo de ello es cada vez que pensé qué hacer con mi cuerpo cuando adquirí conciencia de mi corporeidad; a la vez que me instigaba gozosamente a estar ahí, presente, ante todos, el miedo a ser vista y a verme, recogía mi cuerpo y mi voz haciéndome añorar mis días de soledad e invisibilidad en el taller. Poner el cuerpo, exponer el cuerpo, fue uno de los grandes retos que me ocupó durante todo este tiempo, lo cual no deja de parecerme inquietante ya que somos nuestro cuerpo.

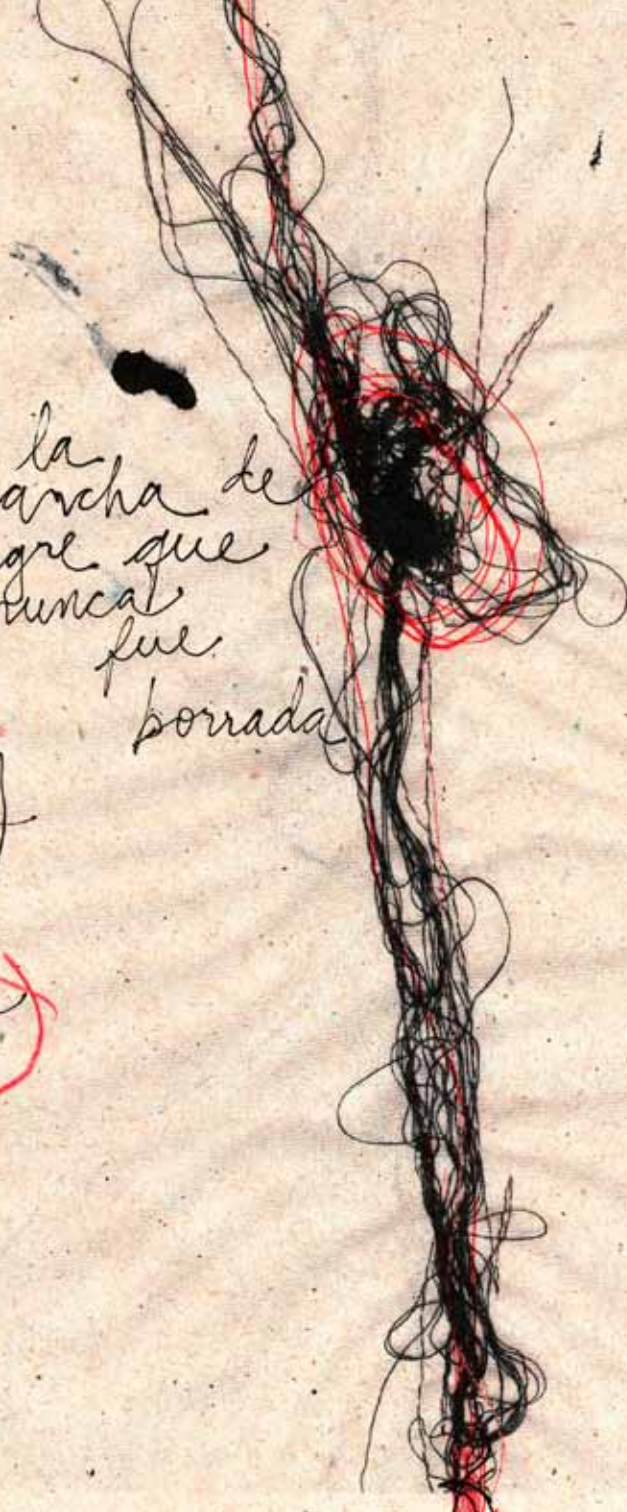
Durante mucho tiempo me inquietó el hecho de que había olvidado muy pronto la voz de mi madre, muerta hace ya 32 años; incluso su rostro se diluyó por completo de mi memoria. Al reflexionar sobre mi insistencia desde hace años, de trabajar en Montes de María, no me queda más que reconocer y exponer el regocijo que me causan las resonancias sonoras de ese territorio, ahora sé, a causa del efecto que producen sobre mi cuerpo que se activa, desde lo profundo, desde el tuétano, desde la marca. Mi cuerpo me ha hecho un llamado a la memoria desde lo sonoro, desde las voces que reconozco en aquellas mujeres, como una manera de actualizar ese pasado que en su momento se conformó como un trauma.

50 SLOTERDIJK, Op. cit., p. 14

la  
mancha de  
sangre que  
nunca  
fue  
borrada

(canta contra la pared)

~~lamento~~ (?)  
lamento



Lo que nunca imaginó aquella niña en esa madrugada de Abril, mientras cepillaba y limpiaba con agua la sangre concentrada en el zaguán, era que ese día toda su corta vida se diluía a cada movimiento, mientras pretendía borrar la huella del rojo escarlata, que insistía en permanecer en el viejo rojo de las baldosas de la vieja casa.<sup>51</sup>

La poesía habla de las marcas realizadas a fuego en el alma, de los caracteres grabados bajo la piel, señala Sloterdijk. El testimonio de vida de Dalgis, de Eneida o de La Negra, habla de marcas encarnadas más profundamente en sus cuerpos. Esas marcas se encuentran igualmente in-corporadas en sus huesos y aún más adentro: en el tuétano.

Lejos en el tiempo, son los huesos los que permanecen, restos imperecederos de nuestros cuerpos; ruinas que tienen la capacidad de contar nuestra historia, de volvernos a nombrar, de volvernos a reconstruir. El tuétano es el tejido blando ubicado en el centro de los huesos, está conformado por un tejido, poroso, esponjoso; miles de cavernas y vericuetos en donde se agazapa aquello que nos excede y donde debe ocurrir el primer esclarecimiento para evitar morir por la asfixia de aquello que nos concierne. Es en los huesos y en el centro de ellos en donde se alojan nuestras marcas hechas a sangre, “de las tradiciones autodestructivas que marcan a carne y fuego a los hombres mediante antiguas transmisiones de poder y que proliferan irresistiblemente a través de los siglos”<sup>52</sup>. Como en Colombia, como en El Salado.

Pero así como el tuétano en nuestro cuerpo es productor de vida, las marcas que allí se alojan son igualmente generadoras de vida, son como las que Suely Rolnik define como esos “estados inéditos que se producen en nuestro cuerpo a partir de las composiciones que vamos viviendo. Cada uno de esos estados constituyen una diferencia que instaura una apertura para la creación de un nuevo cuerpo, lo que significa que las marcas son siempre génesis de un devenir”<sup>53</sup>.

51 Texto autobiográfico.

52 SLOTERDIJK., Op. cit., p. 47

53 ROLNIK, Suely, 1993. Disponible en: <http://caosmosis.acracia.net/> “Pensamiento, corpo, devir”. En URREA, Adriana. Rastro y Relación. Cuando el pensamiento necesariamente se espacia. Disponible en: [http://salonesdeartistas.com/2009/rastroyrelacion\\_adrianaurrea.pdf](http://salonesdeartistas.com/2009/rastroyrelacion_adrianaurrea.pdf). Consultado en 06/2010.

Los testimonios de vida en *retazo de aliento* apelan a la memoria, no solo a la individual, sino a la colectiva (hecha igualmente de sangre) la cual no existe sin alguien que la posee, pero tampoco permanece sin alguien que la esponga; por ello en las historias presentadas en el video-performance se evidencia la urgencia de narrar, como una manera de contrarrestar la experiencia de la muerte. El exponer la memoria desde la posibilidad del devenir convierte a ese alguien (Dalgis, Eneida, La Negra, yo, *nosotros*) en un sujeto poético, en una voz que anima una transformación. Este construir memoria es un acto político, una práctica social y una posibilidad de creación. Es entrar en diálogo con el tuétano, es construir desde la voz, desde el narrar, un tejido que nos permita transformar la influencia de las marcas demoledoras de la violencia.

Este es un gesto poético, un respiro vital, un acontecimiento fundador de amistades, de afectos, un acto ilocucionario que pretende hacer cosas con palabras, con historias: potenciar el valor performativo de la palabra para que en ese ahí y ahora lo que se dice, lo que se pretende se vaya haciendo; se vaya construyendo en momentos de puro presente un diálogo sensible y vital con nuestra realidad. Este fue un viaje compartido al interior entre quienes nos presentamos, nos exponemos en *retazo de aliento*, para ir hacia los otros. Estos documentos de vida, estos trazos de realidad que vemos a través de los intersticios, de las cortinas, pretenden activar desde lo pequeño el encuentro entre *nosotros*, para construir vínculos, para generar conexiones que se hacen ineludibles desde el arte.

Este es un retazo que proviene de El Salado, corregimiento del municipio de El Carmen de Bolívar, pequeño documento de memoria.

Bogotá, Colombia.  
Mayo de 2011



Dalgis, Claudia y María Eugenia, en El Salado.



## Epílogo

Ni este libro ni este video-performance se han terminado de *escribir*, así como todas las pequeñas acciones encaminadas a no guardar silencio ante una realidad velada por tantos intereses. Quiero resaltar las acciones del grupo de mujeres que conforman la organización Mujeres Unidas de El Salado, porque continúan escribiendo su presente, contribuyendo al acto colectivo de reconstrucción de este país. Debo darles las gracias a todas ellas por compartir sus vidas conmigo y permitir desde la lejanía, construir una cercanía.



## Bibliografía

BENJAMIN, Walter. Para una crítica de la violencia y otros ensayos: Iluminaciones IV. Madrid: Taurus Humanidades, 1191. 164 p.

CAVARERO, Adriana. Horrorismo: Nombrando la violencia contemporánea. Primera edición. México: Anthropos Editorial, 2009. 203 p.

\_\_\_\_\_. *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*. California: Stanford University Press, 2005

DANAN, Joseph. *Qu'est-ce que la dramaturgie*. France: Actes sud-papiers, 2010. 77 p.

DAS, Veena. Sujetos del dolor, agentes de dignidad. Primera edición. Bogotá: Francisco A. Ortega Editor. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Instituto CES, Universidad Nacional de Colombia sede Medellín, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2008. 560 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Cuando las imágenes toman posición. Madrid: Editions de Miuit, 2008. 322 p.

JAAR, Alfredo. La política de las imágenes. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2008. 132 p.

LEHMAN, Hans-Thies. *Le Théâtre postdramatique*. Paris: L'Arche Editeur, 2002. 309 p.

NANCY, JEAN-LUC. A la escucha. Primera edición. Buenos Aires: Amorrourtu, 2007

SLOTERDIJK, PETER . Venir al mundo, venir al lenguaje. Valencia: Pre-Textos.

VASQUEZ, María Eugenia. Escrito para no morir: Bitácora de una militancia. Segunda Edición. Bogotá: Ediciones Anthropos, Ministerio de Cultura, 2001. 490 p.

