

El cuerpo ante el momento de la catástrofe¹

Seudónimo: La Innombrable

Categoría 1- Texto largo



Fig. 1 Cuadro tomado de la video-instalación *Ofelia*. Claudia Salamanca, 2003.

<https://vimeo.com/111072644>

Siento con absoluta seguridad que voy a enloquecer de nuevo... Ya no queda en mí nada que no sea la certidumbre de tu bondad².

Cada piedra que Virginia Wolf puso en su bolsillo llevaba escrita esa seguridad y esa certidumbre en lo irrevocable de su decisión. La locura volvería a buscarla arrasadoramente y la bondad que le había sido entregada ya pesaba tanto como la culpa. Escogió entonces llenarse los bolsillos de piedras y caminar hacia el río, ahogándose en la corriente. Algunos años antes, Alfonsina Storni se dirigió al Mar del Plata al no encontrar en el río un cómplice suficientemente efectivo para la realización de su deseo. Confió en que la marea arremetería contra ella continuando la voluntad de la que pronto sería desprovisto su cuerpo. El cuerpo permitió que Wolf y Storni encarnaran el mito de Ofelia y fueran

¹ Referencia al “momento de una fuerza” o torque, que es la magnitud física que mide el efecto de rotación producido al aplicar una fuerza sobre un cuerpo rígido.

² Usher, Shaon. Cartas memorables. Editorial Salamandra, 2014.

inmortalizadas igual que ella, por su muerte. William Shakespeare en su obra *Hamlet*, nos cuenta que Ofelia se encaminó a un arroyo coronada de hermosas flores y que al querer suspender esta corona sobre el arroyo fue a dar dentro de él por acción de una rama floja que se rompió. Ofelia flotó en el torrente durante un tiempo gracias al aire que había recogido su amplio vestido. El vestido se fue llenando de agua haciéndose pesado y halando su cuerpo hasta el fondo del arroyo. Conforme esto sucedía Ofelia cantaba. Shakespeare también nos cuenta que el canto de Ofelia solo fue interrumpido por su muerte.

Ofelia, sin embargo no quería morir. En su historia no existe la decisión irrevocable que parece existir en la de Virginia y Alfonsina. Pero ¿Es también para el cuerpo una decisión irrevocable?

En el 2003 Claudia Salamanca artista colombiana, quiere evocar a Ofelia en una video instalación. En el video que proyecta podemos ver a Salamanca sumergiéndose en un pozo de agua natural. Encuentro la secuencia audiovisual en Vimeo. Salamanca aparece vestida completamente de negro flotando boca arriba. Está rodeada de grandes piedras que recortan la imagen y encierran el cuerpo en el agua. El agua no es muy profunda. No hay corriente. Salamanca sumerge la cabeza y después de unos instantes el cuerpo se resiste generando movimientos involuntarios que la obligan a sacar la cabeza del agua. *El cuerpo se resiste.* El de Salamanca y el de cualquiera. El cuerpo impide que el agua entre a los pulmones. Cuando el cuerpo siente que su próxima inhalación podría ser un torrente de agua, genera una apnea voluntaria y se mantiene así hasta que empieza a faltarle oxígeno al cerebro. En ese momento se nublan los márgenes de la visión. La baja oxigenación hace que se sumerja en la oscuridad. Esto lo obliga a inhalar el denso líquido que va a generar una apnea involuntaria desencadenando una respiración espasmódica. Aún entonces, los espasmos quieren impulsar el agua fuera del cuerpo. Sin embargo ya no es posible evitar que el agua vaya hacia la tráquea. En algunos casos cuando el agua toca la tráquea produce el laringoespasma que desencadena la muerte. Para la mayoría, el agua en los pulmones colapsa la filtración de oxígeno. Colapsa la aorta. Colapsa el corazón. Cesa todo movimiento. Solo entonces el cuerpo acepta la decisión irrevocable y cesa de resistirse.



Fig. 2 Cuadro tomado de la video-instalación *Ofelia*. Claudia Salamanca, 2003.

<https://vimeo.com/111072644>

En el 2001 después del 11 de septiembre, la CIA comenzó a utilizar el “waterboarding” como una técnica de interrogación. Prisioneros en centros de detención como Guantanamo, Abu Ghraib, y otros, fueron sometidos a este procedimiento. El “waterboarding” consiste en una forma de tortura en la que la persona se encuentra acostada sobre una superficie horizontal ligeramente inclinada hacia el piso de forma que la parte inferior del cuerpo de la persona se encuentra más alta que la cabeza. La persona está sujeta por manos y piernas a esta superficie y la cabeza está retenida para que no pueda girarse hacia los lados. Una vez en esta posición, el torturador cubre el rostro del detenido con una toalla y comienza a verter agua sobre la cara del prisionero a la altura de nariz y boca. La persona experimenta la sensación de ahogo, y su cuerpo responde con las mismas señales de alarma que un cuerpo en medio del mar. Así al borde de la muerte, responde a las preguntas del torturador. En el 2009 Barack Obama prohibió este y cualquier otro método de tortura como técnica de interrogación. En enero de 2017, Donald Trump anuncia ante diferentes cadenas de información que confía en la eficacia del “waterboarding”. En una entrevista para la cadena BBC³, Trump señaló que haría lo que fuera necesario para mantener su país a salvo y que

³ <http://www.bbc.com/news/world-us-canada-38753000> consultado por última vez el 31 de mayo de 2017

las torturas medievales que se estaban llevando a cabo en Medio Oriente generaban un juego desigual. Trump posicionado en su actitud de combatir el fuego con fuego ejerce sobre los cuerpos una fuerza violenta que les impide el movimiento. El waterboarding significa la imposibilidad del movimiento espasmódico para resistir el ahogamiento, siendo una metáfora exacta de las políticas que Trump ha elegido para gobernar, aquellas que reducen el cuerpo del otro a un existir inválido, limitado.

Aquí el cuerpo está desprovisto de uno de los mecanismos más importantes que comprende su resistencia: el movimiento. En *Ofelia* el cuerpo de Salamanca se resiste una y otra vez obligándola a sacar la cabeza fuera del agua. Este acto significa un movimiento reflejo, una acción involuntaria que responde a un estímulo determinado. Salamanca quiere llevar nuestra mirada a un movimiento reflejo específico: La posibilidad de girarnos sobre nuestro eje para *ver* lo que hemos sido llamados a *no ver*.

Ese movimiento, ese torque, genera una imagen. En el 2016 Salamanca realiza el video ensayo *La catástrofe del presente*. Lo primero que vemos es una pantalla negra que tiene suspendido en su centro un círculo perfecto a través del cual aparece un dron volando sobre el fondo de un cielo despejado. El dron está en la mira. Tantas veces ha sido él el ojo que busca el blanco, pero esta vez es el blanco al que apunta el ojo. Esta imagen abre un espacio reducido, una mira, que centra la atención en ese ojo que ahora es mirado. La mira nos permite contener y a la vez sumergirnos en las imágenes de un acontecimiento que se escurre entre los dedos: la catástrofe. La naturaleza de su condición pareciera inatajable. Tal vez por efecto del tiempo humano que se desliza siempre hacia adelante, tal vez por su magnitud demasiado trascendente para un mortal; demasiado expansiva más allá de los límites conocidos. Tal vez porque el ser catástrofe es la experiencia más fuerte de la existencia en el presente. Tal vez porque la catástrofe busca redimensionar lo que somos y aún no somos capaces de entenderlo. Tal vez porque en esto último radica su potencia; ella parece reusarse a ser atajada por cualquier medio y Salamanca se empeña en desentrañar su acontecer. Es demasiado grande como para no preguntarse qué es lo que ocurre en su centro y cómo ocurre. Es demasiado grande para no ejercer un magnetismo que obligue a los cuerpos a acercarse. Mirar la catástrofe debe ser como mirar al cielo cuando empezábamos a ser humanos. Así no lleguemos nunca al verdadero centro, recorrer sus límites será vasto,

inabarcable, potente y necesario para sobrevivir. Solo entonces, la posibilidad de girarse y *ver* la catástrofe le recuerda al ser humano lo ínfimo de su condición, lo diminuto de su cuerpo. Pero al menos le recuerda que tiene un cuerpo. La herramienta con la que podemos relacionarnos con la catástrofe es el cuerpo. Solo a través del cuerpo que vive la catástrofe se entiende la catástrofe, solo a través del cuerpo es posible ir a la catástrofe. Solo al ir a la catástrofe el cuerpo puede hacerse canal de la potencia de un evento que supera el existir limitado y reducido en el universo. El existir contenido por la guerra.



Fig.3 Cuadro tomado del video ensayo *La catástrofe del presente*. Claudia Salamanca, 2016. <https://vimeo.com/154052504> contraseña: verde.

La guerra delimita lugares, enmarca cuerpos. El municipio de Chengue en Montes de María se convirtió en un pueblo fantasma después del 17 de enero de 2001 tras la masacre realizada por los paramilitares. Todos los que sobrevivieron se fueron. Huyeron sin querer mirar atrás y no volvieron ni a las casas ni a los terrenos que fueron viviendas y ese día se convirtieron en el escenario de las bombas, los disparos y la muerte. El pueblo sigue allí pero nadie volvió a habitarlo. Sus habitantes obligados a irse, inmediatamente se convirtieron en cuerpos desarraigados, cuerpos sin territorio, sin tierra bajo sus pies. Tal vez por eso se le dice pueblo fantasma a los pueblos abandonados, no es porque nadie los habite sino porque son el origen de las personas que empiezan a habitar como fantasmas

otras tierras. Cuerpos que se hacen fantasmas porque están llenos de horror por dentro y se vuelven sutiles porque pierden las raíces. A los lugares a los que llegan, llegan pálidos, flacos, con terror en los ojos, con furia en la piel; quieren que la tierra los trague porque se les quedaron atrás todas esas pequeñas cosas que definen la vida de un hombre y en la que se nos va la vida. Se quedó allá atrás la identidad, que no es otra cosa que una raíz que le da piso al oficio que hacemos todos los días. Se les quedó el hermano, el tío, el marido, el negocio, la vaca, la tierra. Ningún cuerpo es cuerpo sin tierra bajo los pies y ese existir desarraigado es fruto de la violencia que engendra cuerpos fantasmas, delimitando el territorio que no pueden pisar, construyendo los muros infranqueables de las fronteras que no deben cruzar. Cuando los paramilitares se fueron de Chengue, ya se habían encargado de imponer unos límites dentro de los que no debía haber cuerpos vivos, unas fronteras. Mientras tanto esos cuerpos vivos ya iba huyendo lejos haciéndose cada vez menos pesados y más heridos.

Las imágenes de la masacre llegan a Salamanca algunos años después. Lo que ella ve son las ruinas del pueblo. El humo denso colándose por lo que habían sido puertas y ventanas, los cuerpos sin vida organizados en el piso tapados con lo que hubiera a la mano. Las imágenes son las imágenes de lo que dejó la masacre. “Imágenes de la catástrofe”. Las puedo ver limitadas por un cuadro verde sobre las imágenes de un Chengue 14 años después. Antes decía que solo yendo a la catástrofe el cuerpo puede hacerse canal del evento. Salamanca va a Chengue el 17 de enero del 2015 y toma las imágenes de un pueblo vacío, abandonado. En su entrevista con Jairo Barreto, coordinador de la Asociación de Víctimas de Chengue, descubre que los habitantes del pueblo nunca fueron capaces de volver. Hasta ahora 14 años después, empiezan a hacerlo.



Fig.4 Cuadro tomado del video ensayo *La catástrofe del presente*. Claudia Salamanca, 2016. <https://vimeo.com/154052504> contraseña: verde.

En el Chengue de hoy, Salamanca instala una tela verde. El croma le permite colapsar las dos imágenes, el hoy y el ayer. Ambas se reconocen como ruinas de la catástrofe. Lo que quedó y lo que queda. La tela verde se mueve suavemente por el viento. El viento y el silencio del pueblo abandonado; el silencio de la muerte de las imágenes del 2001. Entre ambas imágenes, entre los cuerpos sin vida de los habitantes de Chengue, los cuerpos vivos desarraigados y el cuerpo de Salamanca en el lugar de la catástrofe, hay otro cuerpo: el de Yesid Ochoa, el camarógrafo que tomó las imágenes el día de la masacre.



Fig.5 Cuadro tomado del video ensayo *La catástrofe del presente*. Claudia Salamanca, 2016. <https://vimeo.com/154052504> contraseña: verde.

En el 2001 Yesid oye de la ruina reciente de la catástrofe. Se traslada a Chengue para grabar las imágenes de la masacre, de lo que quedó tras la masacre, ya que ese instante en el que sucede la catástrofe parece incapturable: “podríamos decir que las imágenes tras un desastre son el futuro de la catástrofe, pero fuera de ella. Lo que la catástrofe nos dejó. Ella no tiene pasado. No existe un momento antes de la catástrofe. Cualquier momento es su pasado.”.⁴

Yesid se traslada. Aquí hay varios niveles de movimientos contrapuestos generados por la masacre. Yesid y Salamanca *van* a Chengue buscando la catástrofe. El primero lo hace inmediatamente ocurre, la segunda 14 años después. El primero va con la necesidad urgente de encontrar lo que late en el centro de la guerra. La segunda, con la necesidad urgente de encontrar lo que late en el centro de las imágenes de guerra. En cambio, los habitantes de Chengue huyen, se van. Obligados a desplazarse por la guerra. El mismo evento pone en acción vectores de movimiento distintos que generan la construcción de realidades distintas. Los habitantes de Chengue tienen el miedo como única certeza; sus movimientos

⁴ Salamanca, Claudia. Verde: el color de la catástrofe. Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2017, pag. 16.

están delimitados por los ejecutores de la violencia que sin estar presentes, han logrado enmarcar con un hilo invisible el espacio al que pertenecen. Ellos dicen, aquí pueden pisar, aquí no. Si la catástrofe pudiera tener una imagen del presente de su acontecer, sería la que los habitantes de Chengue llevaban consigo mientras huían. Pero esas son imágenes con las que no quiere cargar ningún cuerpo. Son imágenes que pesan, que se quieren olvidar. Son imágenes de heridas que se abren y el llevarlas con uno solo hace que las heridas crezcan más, infectándose, alimentándose de la misma violencia que las engendraron. Entonces ¿cómo es la imagen de la catástrofe?

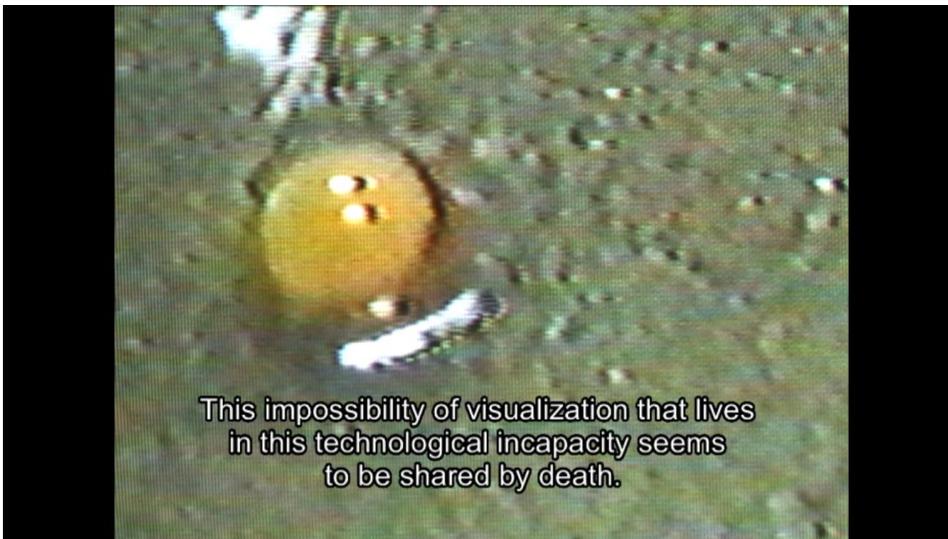
Existe la otra realidad. La del cuerpo que se traslada para registrar ese instante justo aun sabiendo que ya se lo ha perdido. Yesid y Salamanca van a Chengue con ese propósito. Yesid busca documentar lo que queda como una huella de la imagen que no quieren cargar los que huyen. Salamanca se catapulta a través de esa imagen hacia el momento en que el tiempo ha convertido las ruinas en los únicos cuerpos capaces de dar cuenta de la catástrofe. Las ruinas, o los silencios, el abandono, la huella del tiempo. Este movimiento refleja desconoce la posibilidad de omitir u ocultar lo ocurrido. Sin embargo nos confronta con la posibilidad de tal vez, no haber encontrado las verdaderas imágenes de la catástrofe en ese instante entre tiempos que nos hemos perdido. Aquella inmensa magnitud del evento merece un silencio reverencial porque estará vibrando siempre en los cuerpos que la vivieron de cerca. Tratar de reducir esa vibración a una imagen definida, sería acortar su dimensionalidad y desconocer que finalmente, cuando la catástrofe ocurre se convierte en un cuerpo que se replica en otros cuerpos expandiéndose con ellos a donde quiera que vayan y mutando en una forma completamente diferente de existencia. Un cuerpo sin cuerpo que tiene la capacidad de transformarse y seguir viviendo a través de los cuerpos de otros. Un cuerpo que se originó en un instante y en ese mismo instante se hizo ruina, cuerpo huyendo, cuerpo muriendo. Forma que muta con el tiempo al interior de cada ser impactado.



Fig.6 Cuadro tomado del video ensayo *La catástrofe del presente*. Claudia Salamanca, 2016.

<https://vimeo.com/154052504> contraseña: verde.

La catástrofe tiene una naturaleza expansiva, como un grano de maíz que sometido a altas temperaturas expande su forma.



This impossibility of visualization that lives
in this technological incapacity seems
to be shared by death.

Fig.7 Cuadro tomado del video ensayo *Muerte a un solo tiempo*. Claudia Salamanca, 2008.

<https://vimeo.com/13581152>

El instante en que ese grano se convierte en roseta se le escapa a la mirada. Me encuentro con la imagen de un grano de maíz estallando. La imagen va y viene, adelante y atrás. Estoy viendo el video ensayo *Muerte a un solo tiempo*. Salamanca es quien altera el tiempo de la imagen para encontrar ese momento de transición entre una forma y otra. A la vez, dos tiempos más se cruzan sobre la imagen a través del audio. En uno, oímos a Salamanca hablando con alguien más, pidiéndole que detenga la película en un instante determinado. -Ya- dice. -Se va a acabar la película.-. Oímos su frustración cuando la cinta se detiene un segundo después y al devolverse lentamente la imagen que ella está buscando no aparece. Al mismo tiempo, la voz de Salamanca en off, en otro espacio que no hace parte de aquel en el que se intenta detener la película en la explosión del grano de maíz, se pregunta por la muerte; por el momento en que dejamos de estar vivos y empezamos a estar muertos. ¿Dónde está ese momento? su visibilidad es aparentemente posible porque se encuentra entre dos formas visibles, pero ese momento permanece invisible, irrepresentable; se le escapa al ojo y no es posible atribuirle una materialidad que se aparezca a la mirada. Pareciera que Salamanca nos quisiera mostrar que ese segundo sin imagen es un segundo sin tiempo. No solo se le escapa a la mirada o al dispositivo de captura, también pareciera escapársele al tiempo mismo. ¿Cómo se captura ese segundo, cómo se mide, cómo se determina, dónde está? Se escapa. El cuerpo del maíz se resiste a develar el segundo de su transformación, así también el cuerpo muriendo y la imagen de la catástrofe.

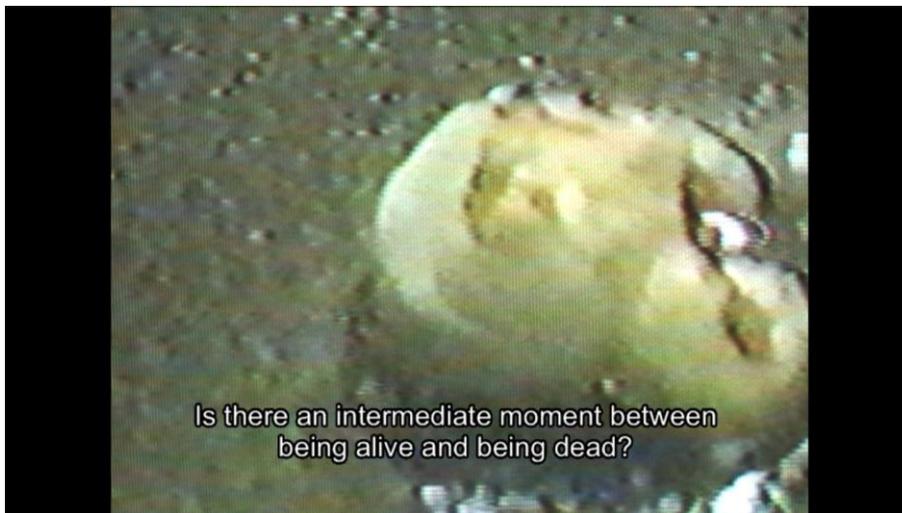


Fig.8 Cuadro tomado del video ensayo *Muerte a un solo tiempo*. Claudia Salamanca, 2008. <https://vimeo.com/13581152>

La mirada que Salamanca me entrega, se basa en ese segundo incapturable que determina la transformación total de un cuerpo. Ese segundo en que las cosas están obligadas a cambiar, a mutar de forma. A su vez, hacía donde ella guía nuestra mirada es al evento que desencadena esa transformación y luego deviene cuerpo multiplicándose en el espacio y el tiempo, expandiéndose en su forma. Aquí, el movimiento de Salamanca girándose para ver se encuentra con el movimiento de la onda que parte de la catástrofe pero se ha extendido convertida en una fuerza galopante que retumba en muchos cuerpos a la vez. Muchos caballos que galopan en todas direcciones como si anduvieran sobre nubes de tormenta que cambian aceleradamente de color gris a azul petróleo, a veces negro, transformando y devorando lo que tocan a su paso. Como la mujer de Lot, Salamanca no puede evitar girar su cuerpo ante el sonido del desastre. ¿Qué pasará entonces en ese segundo en que nos giramos para ver? ¿Qué pasará con el cuerpo, que se entrega al reflejo, a la pulsión, a la necesidad de ver? ¿Se convertirá en piedra?

Una imagen emerge en el encuentro de un cuerpo con otro: el cuerpo expandido de la catástrofe frente al cuerpo diminuto del observador que resiste. Resiste allí, viendo. Mirando. Enfrentándose en silencio, al encontrar otra mirada que interroga de frente. En el encuentro de esas dos miradas es posible percibir la eternidad porque el tiempo ha dejado de existir. No es posible determinar si es un segundo que pertenece al pasado o al futuro porque contiene en él todos los tiempos, o quizás ninguno. Quizás es un instante que no está hecho de tiempo y por eso las artes del tiempo no pueden capturarlo. Pero es un encuentro. En ese encuentro de eternidad y de silencio, el cuerpo entiende a la vez su naturaleza mortal y su necesidad de transformarse. Entonces cambia su forma e incluye en ella las partículas del momento cero. El momento de giro. Lo que implica esta transformación, esta materialización de la catástrofe, es que es posible evocar el evento en muchos momentos distintos del momento cero, del segundo en el que sucede. Y de igual forma sus imágenes. Siempre que el cuerpo se gire para ver, evocará el evento y desencadenará el encuentro con la mirada de la eternidad que se asoma sobre los hombres y el encuentro con los cuerpos que se han convertido en cuerpo de la catástrofe. Siempre que el cuerpo se gire para ver hallará una imagen que aún no ha sido atendida, otro cuerpo agonizante que necesita ser también movimiento.



Fig.9 Cuadro tomado del video ensayo *La catástrofe del presente*. Claudia Salamanca, 2016.

<https://vimeo.com/154052504> contraseña: verde.

Las obras citadas aquí en orden cronológico, son las siguientes:

- Video instalación *Ofelia*. Claudia Salamanca, 2003.
- Video ensayo *Muerte a un solo tiempo*. Claudia Salamanca, 2008.
- Video ensayo *La catástrofe del presente*. Claudia Salamanca, 2016.

Bibliografía

- Salamanca, Claudia. Verde: el color de la catástrofe. Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2017