

- Root, Regina A. (2005). *The Latin American Fashion Reader*. Oxford: Berg.
- Scott, Linda. (2005). *Fresh Lipstick. Redressing Fashion and Feminism*. Nueva York: Palgrave MacMillan.
- Soravilla, Lesbia. (1932). *El dolor de vivir. Una novela moderna*. s.c.; s.e.
- Soravilla, Lesbia. (1936). *Cuando libertan los esclavos*. La Habana: Cultural S.A.
- Stoner, Lynn K. (2003). Militant Heroines and the Consecration of the Patriarchal State: The Glorification of Loyalty, Combat, and National Suicide in the Making of Cuban National Identity. *Cuban Studies*, 34, 71-96.
- Unruh, Vicky. (2006). *Performing Women and Modern Literary Cultures in Latin America*. Austin: UT Press.
- Valis, Noël. (2002). *The Culture of Cursilería*. Durham: Duke UP.

## Cuerpos ausentados de la historia y memorias presentes en los cuerpos:

De los *concerts* al  
teatro de mujeres en  
San Andrés

**Eduardo Antonio Silva\***  
Pontificia Universidad Javeriana, Colombia  
edansilva@gmail.com

### Resumen

Este artículo explora la manera en que algunas mujeres en la isla de San Andrés han participado en diversas prácticas de performance, que tienen en común el cuestionamiento a la imposición colonial de una historia y un tiempo lineal que expone su propia autoridad documental. El performance funciona como una metodología que desestabiliza la primacía del archivo en el análisis de procesos históricos y a la vez permite reflexionar sobre procesos de memoria social, corporal y participativa para abordar el modo en que diversas prácticas del pasado se manifiestan en el presente. Se estudiará un tipo antiguo de fiesta conocida como *concert*. El análisis de la obra de la actriz isleña Marilyn Biscaíno, Combak, combak, sirve como ejemplo para mostrar las condiciones en que se manifiesta la memoria social en un escenario de experiencias y prácticas cotidianas de mujeres.

### Palabras clave

Historia, memoria, mujeres, performance, San Andrés isla, teatro.

### Abstract

This article explores how some women on the island of San Andres have participated in different performance practices, which have in common the challenge to the colonial imposition of a history and linear time that exposes its own documentary authority. The performance is taken as a methodology that destabilizes the primacy of the archive in the analysis of historical processes and also allows reflection on processes of social, embodied, and participatory memory to address how various practices of the past are manifested in the present. We will study an ancient kind of fair known as concert. The analysis of the work of local artist Marilyn Biscaino Combak, combak, serves as an example to show the conditions under which social memory is manifested in a scenario of experiences and daily practices of women.

### Keywords

History, Memory, Performance, San Andres Island, Theater, Women.

\* Este artículo ha sido elaborado en el marco del trabajo de tesis sobre historia y memoria desde una perspectiva de género en la isla de San Andrés, para la Maestría en Estudios Culturales de la Pontificia Universidad Javeriana.

Recibido: 29 de abril de 2013 • Aceptado: 17 de mayo 17 2013

The imagination must unearth unofficial truths that official history has suppressed.

Édouard Glissant, *Caribbean Discourse* (1999, 37-38)

In theater as in love, the subject is disappearance.

Herbert Blau, *Take up the Bodies...* (1982, 94)

No, será mejor que no hablemos de eso. Que los hombres se pierdan mar adentro, no es nuevo que traguen horizontes salados, no hace gracia todas sabemos que no los veremos en la orilla otra vez, por eso deshazte de su peine, recoge la ropa del alambre y alista el vestido de la iglesia.

Mariamtilde Rodríguez, *Los hijos del paisaje* (2007, 3)

## I

En respuesta a la necesidad de tener algo que mostrarles a los turistas y residentes que solicitaban libros sobre el archipiélago de San Andrés y Providencia, Félix Díaz Galindo escribió uno de los pocos trabajos históricos que existían sobre las islas para 1978<sup>1</sup>. En su libro *Monografía del Archipiélago de San Andrés*, Díaz comienza diciendo que su búsqueda empezó con una recopilación de documentos oficiales, con lo que intentaba “entresacar un itinerario tan próximo a la verdad como lo permiten esas bases” (1978, 5). En la introducción, y siguiendo la misma línea, el autor se lamenta por el suceso del incendio del edificio de la Intendencia en 1964<sup>2</sup>, evento que “partió la historia del Archipiélago en dos partes: la anterior a este infausto suceso que contaba con archivos, mapas, estadísticas y demás bases históricas, y la posterior, que apenas comienza a organizar el archivo, con las dificultades provenientes de tener que partir de cero absoluto para dar razón de la vida anterior a las islas, sin ningún elemento informativo” (5). Estos serían los argumentos para afirmar más adelante que “Allí estaba la historia del Archipiélago desde Jesucristo hasta nuestros días” (84), con lo cual Díaz tendría que ampliar sus fuentes fuera de los archivos y dirigirse a las fuentes orales, no sin

1 Para la época, aparte de algunos manuscritos y documentos aislados, solo se contaba con los trabajos previos de *El Archipiélago lejano* de Guillermo Ruiz Rivas de 1948 y *San Andrés y Providencia, una geografía histórica de las islas colombianas del Caribe occidental* de James J. Parsons de 1964, ambos publicados por el Banco de la República.

2 La fecha del incendio de la Intendencia varía en documentos más recientes. Por ejemplo, el historiador Walwin Petersen señala en *The Province of Providence* (2002) que el incendio ocurrió en enero de 1965.

antes mencionar que “No se pueden desechar la crónica de viva voz y la leyenda aceptable, porque una región que vive del turismo, necesita capítulos de folclor, que ayudan a mostrar el alma de una raza y hasta los motivos de su existencia en este pequeño lote [...]” (5).

Al revelar las condiciones de producción de su trabajo monográfico, el escritor Díaz muestra, de manera indirecta, las bases mismas de los cuestionamientos que se han hecho hacia la historia oficial y la historia como disciplina en los pueblos colonizados. En efecto, al centrar la base de su investigación en los documentos escritos y en general en el conocimiento archivístico con la premisa de un estudio “objetivo” que busca “la verdad de los hechos”, emerge el prejuicio histórico moderno –generalmente acompañado de los procesos de consolidación de los Estados nacionales– enunciado por Jacques Le Goff, al afirmar que la historia se encuentra en los archivos porque “el documento es lo que permanece”<sup>3</sup> (1992, XVII). Por este motivo, uno de los puntos clave de la imposición de la historia oficial por medio del archivo fue el de la eliminación o desprestigio de la oralidad y del conjunto de saberes y personas asociados a esta práctica, catalogándola como lo hace Díaz, de “conocimiento folclórico” y cuya función primordial (en el caso de San Andrés) era la de satisfacer la curiosidad del turista. Este tipo de violencia epistémica (Spivak, 2003), no solo dejó de lado el componente subjetivo, irracional, afectivo y corporal en el devenir del pasado, sino que contribuyó al silenciamiento perpetuo, producto del poder colonial y patriarcal, de los y sobre todo las subalternas como actores indispensables en la construcción de la historia.

Lo que se produjo entonces, fue una narrativa lineal que se entendía como coherente y acorde con los tiempos del progreso, escrita en lenguas hegemónicas, llena de fechas y hombres famosos que operaban –en teoría– como los forjadores de los Estados nacionales. Édouard Glissant (2005), en *El discurso antillano*, habla de este tiempo lineal, cronológico y cuya intención homogeneizante impuesta por Occidente<sup>4</sup> a través de la *Historia Oficial* aceptada por las élites locales<sup>5</sup>, contrasta con el tiempo circular, fragmentado y múltiple de las islas y litorales caribeños. Para Glissant, las nuevas narrativas de la historia (y la literatura) en

3 “The document is what remains”. (Las traducciones de los textos originales de inglés al español son mías, salvo cuando se indique lo contrario).

4 Occidente entendido desde Glissant (2005), no como un lugar físico, sino como un proyecto.

5 Aquí valdría la pena mencionar que para mediados de los años setenta, el nombre de Félix Díaz Galindo aparece como miembro de uno de los clubes más importantes de la clase alta sanandresana. La monografía la realiza a petición del Club Rotario de San Andrés.

el Caribe deben fundarse a partir de la intención poética, imaginativa, creadora y presente del juego constante de la memoria en la oralidad.

Vale la pena resaltar que esta rígida dicotomía creada por las pulsiones de la ciencia moderna entre las fuentes de la historia –basada en interpretaciones solitarias de escritos–, y la memoria –que funciona en la participación colectiva, en rituales o prácticas teatrales–, entran en un diálogo constante desde la perspectiva de la teoría del performance, en donde ambas categorías –archivo y oralidad–, entendidas como modos sustancialmente distintos de transmisión de saberes, pueden encontrarse productivamente e interactivamente bajo las consideraciones del concepto de performance. Para Richard Schechner (1985), el performance consiste en una *conducta restaurada* o *conducta dos veces actuada* (*twice-behaved behavior*), que se puede repetir, ensayar y sobre todo recrear. Sin embargo, al tener en cuenta que ninguna repetición es igual a la anterior, se produce lo que Glissant denominaba líneas arriba como *imaginación*, esto quiere decir que en cada restauración la memoria aparece como una alternativa creadora, crítica y en suma, política.

En lo que sigue, me ocuparé de una forma particular de performance conocido en San Andrés y algunas partes del Caribe como *concert*, un tipo de fiesta que combina diferentes prácticas como teatro, cantos, danzas y narraciones. Me interesa observar cómo esta práctica vista como memoria social se reconfigura con el paso del tiempo para manifestarse y reproducirse en el presente para responder a demandas actuales. Para este fin, haré una breve *genealogía del performance*, como la propone Joseph Roach (1996), la cual documenta “[...] la transmisión y difusión histórica de prácticas culturales por medio de representaciones colectivas” (196). De esta manera, busco la forma en que los *concerts* aparecen en las escasas referencias documentales como también en las prácticas performativas contemporáneas, y cuyos orígenes, un poco inciertos y a veces inestables, se podrían remontar como lo señalara Benítez-Rojo a la plantación: “[...] (el big bang del universo caribeño), cuya lenta explosión a lo largo de la historia moderna lanzó millones y millones de fragmentos culturales hacia todas las direcciones” (1998, 55)<sup>6</sup>. Fragmentos que se dispersan circunatlánticamente en forma de historias de Ananse, lenguas criollas, tradiciones gastronómicas, historias de *duppies*, espíritus caribes, cantos, calipsos, saberes gastronómicos, danzas, entre otras; en general, conductas que se pueden entender como prácticas performativas.

6 “[...] (the big bang of the Caribbean universe), whose slow explosion throughout modern history threw out billions and billions of cultural fragments in all directions”.

## II

Después de varios meses de trabajo etnográfico y búsquedas documentales en la isla de San Andrés, pude encontrar que los *concerts* habían dejado de presentarse en su formato tradicional (desde hace tal vez no más de quince años), aunque se dice que aparecen esporádicamente en algunos barrios populares de la isla de Providencia (Moyano, 2007, 4-9). Estos eventos eran fundamentalmente impulsados por mujeres, quienes han fallecido con el paso del tiempo, por lo que se cree que esta tradición “se ha perdido”<sup>7</sup>. Así es como los describe Lolia Pomare, isleña que ha participado activamente en el fomento de las tradiciones orales de los cuentos de Ananse y la gastronomía propia. Aquí ella ofrece algunos elementos de los *concerts* que incluyen sus temáticas y una descripción física del escenario:

Estas obras teatrales de antaño tenían una combinación particular que consistía en un tema concreto bien desarrollado, pero se permitía entre escenas otras expresiones artísticas, como por ejemplo: canto, bailes y danzas, narraciones de historias, cuentos y chistes, entre otras. Estas actividades se realizaban en diferentes escenarios. Las obras basadas en personajes bíblicos y literarios como los de William Shakespeare, se presentaban en recintos cerrados, como iglesias y colegios; mientras que otras representaciones se efectuaban en patios de casas de familia o lugares públicos ubicados en diferentes sectores de la isla. En este último caso se construía un cerramiento hecho de hojas de coco, provisto de una tarima de madera, donde una sábana común y corriente hacía las veces de telón. Las obras se realizaban en noches de luna llena para aprovechar la luz y en las tarimas eran ubicadas como parte de la utilería o del arreglo del escenario algunas lámparas o mechones (1999, 14).

Pomare distingue claramente la manera en que los *concerts* se constituían en sitios donde se combinaban, reiteraban y se *reencarnaban* en escena diversos textos escritos de tradición europea literaria (en inglés estándar o shakesperea-

7 Entre las mujeres que prestaban su patio se encuentran Alda Suárez, Leticia Gordon y Vergencia Hall, como también el patio de la Primera Iglesia Bautista y El Rancho de San Luis (Pomare, 1999).

no) o religiosa, en escenarios más formales e institucionales como el colegio o la iglesia, pero que se “permitían” entre escenas performances más informales. Por otro lado, las restricciones propias de contextos religiosos o escolares desaparecían en otros tipos de *concerts* que se realizaban exclusivamente de noche y que demandaban una participación mucho más abierta y pública, en tanto se llevaban a cabo en los patios de las antiguas casas y que también, muy a menudo, se convertían en escenarios de contestación o subversión de temas contemporáneos. Así lo manifiesta el escritor de Providencia Lenito Robinson-Bent, quien señala que en los *concerts*<sup>8</sup> nocturnos: “[...] muchos de los chistes tenían que ver con ridiculizar a los políticos, la gente se reía más y se cantaba más en creol” (L. Robinson-Bent. Comunicación personal, abril 30 de 2012). Lo anterior encuentra evidentes conexiones con las reuniones de calipsonianos que se ubican en los pasados y presentes coloniales en el Caribe, los cuales cuestionaban verbalmente, por medio de canciones en creol, temas como los valores coloniales o la corrupción política<sup>9</sup> (Pouchet *et al.*, 2007). Los *concerts*, al igual que el movimiento calipsoniano, reactivan en su performance secuencias de acontecimientos históricos que proporcionan soluciones contemporáneas. A pesar de no dejar huella, el performance desaparece con una promesa de regreso, se “citan” y reinsertan los fragmentos del pasado (lo que Schechner llama “retazos de conducta” [1985, 35]) transformándolos en antecedentes históricos que sustentan demandas o prácticas presentes.

En la actualidad, muchas de las casas antiguas en madera y los patios donde se realizaban los *concerts* se encuentran en ruinas o abandonadas. El proceso de colombianización, que tuvo su mayor auge en las décadas siguientes a la declaración del Puerto Libre en 1953, configuró un tipo de violencia colonial que no solo tuvo efectos materiales sino simbólicos en la vida de la isla; las casas fueron paulatinamente reemplazadas por edificaciones en cemento, se produjo sobrepoblación de inmigrantes, llegó la televisión y la radio colombiana y se impuso un sistema escolar que excluía la lengua materna a cambio del uso del español (el creol era prohibido en las escuelas) relegando el inglés a las iglesias bautistas y adventistas (Clemente Batalla, 1991). Con lo anterior, varias de las conductas restauradas que ponían en circulación diversos saberes que se configuraban en

la esfera pública por medio de los *concerts* y que eran asociados a las mujeres isleñas, quedaron relegados al espacio privado. Efectivamente, como lo asegura Ana Mercedes Patiño: “En el archipiélago las mujeres raizales asumen una mayor responsabilidad en conservar, recrear y dar cohesión a su cultura, gracias a ellas se mantiene especialmente la gastronomía y la lengua nativa de los isleños, el *creole*” (2011, 122).

Pienso entonces en algunos performances contemporáneos en torno a los saberes asociados a las mujeres y a los espacios privados en el Gran Caribe, los cuales hacen una apropiación cultural en nuevos formatos o técnicas que permiten otras formas de circulación de saberes. Este es el caso de la artista costarricense Elia Arce, quien en uno de sus performances, *Primera mujer en la luna* (2002), trata de vincular, desde la diáspora en Estados Unidos, los lazos de su natal Costa Rica a partir de la escenificación del espacio de la cocina, sosteniendo una conversación telefónica con una compatriota quien le cuenta a la distancia la manera de preparar el *rondón*, uno de los platos típicos de la región (Braga, 2004). Mientras tanto en Jamaica, el colectivo de mujeres *Sistren Theatre*, realiza una experimentación narrativa histórica que se enfatiza en la naturaleza dialógica, desde una experiencia femenina, de la discusión que venimos desarrollando entre la oralidad y la escritura. Por medio del creol y el inglés estándar, aparecen testimonios orales o escritos en cartas, en escenarios domésticos e íntimos que pretenden llevar experiencias personales de violencia soterrada hacia el plano político y comunal (Cooper, 1996).

A mi modo de ver, estas apropiaciones se pueden explorar genealógicamente a partir de lo que Roach denomina como *sustitución*, un proceso que define a la práctica teatral (el actor representa un personaje) y permite el proceso por el cual “la cultura se reproduce y se re-crea a sí misma, [...] la sustitución no comienza o termina sino que continúa en los vacíos creados por la pérdida ocasionada por muerte u otras formas de partida, [...] los sobrevivientes intentan adaptar alternativas satisfactorias” (1996, 2)<sup>10</sup>. La sustitución, entonces, permite que algunas prácticas locales –lingüísticas, culinarias o performáticas– sigan activas, a pesar de los cambios generacionales, ausencia de registros escritos o pérdidas materiales. Este punto plantearía una alternativa a la historia y al problema de la dependencia respecto al conocimiento archivístico, tal como lo señalara Loren

8 Robinson-Bent también menciona en la misma entrevista que estos eventos se conocían como *ragtime concerts* o *programs* y que había conocido de su existencia en la isla de Cuba.

9 Al respecto, es ilustrativo tener en cuenta las canciones del grupo musical *Creole*, liderado por el isleño-raizal Félix Mitchell Gordon, quien compone sus líricas con un alto contenido político, en las que incluye diversas temáticas como la corrupción en la isla o la relación conflictiva con el Estado colombiano.

10 “Culture reproduces and re-creates itself. [...] surrogation does not begin or end but continues in the cavities created by loss through death or other forms of departure, [...] survivors attempt to fit satisfactory alternatives”.

C. Turnage, quien al realizar una historia de los bautistas en San Andrés comenta que “la historia de los bautistas en San Andrés y Providencia es de conocimiento común para muchos, [...] me di cuenta que la gente no escribe conocimiento común, que los mayores estaban muriendo y que con cada generación algo de la historia se pierde” (1975, 5)<sup>11</sup>.

En el archipiélago de San Andrés y Providencia, estas nuevas apropiaciones en donde se reitera y se evoca la memoria colectiva han tomado forma a partir de la incorporación de técnicas teatrales y circenses asociadas a la tradición europea. Elementos como el lugar físico fijo, zancos, el teatrino, las luces, métodos y teorías de actuación profesional se han combinado con la oralidad del creol, las danzas, la música y los saberes locales. A finales de la década pasada, esta reactivación del teatro en el archipiélago tuvo como motor el encuentro de la actriz isleña-raizal Marilyn Biscaíno Miller y el dramaturgo bogotano Juan Carlos Moyano. Al respecto Biscaíno, quien ha sido una de las principales promotoras de esta actividad en la isla, tiene claro que el teatro no es una práctica propia de la cultura caribeña. Pero sí ha sido adaptada a modos locales. Tal como lo manifiesta la creadora de la *Fundación Teatral Trasatlántico*, el nombre de este proyecto hace alusión a un viaje metafórico por el océano Atlántico, encontrando lazos más allá de las fronteras nacionales y lingüísticas. En una charla que tuve con ella en la colorida casa del barrio *La Loma* donde funciona la fundación, la actriz cuenta la historia del colectivo de artistas:

Con Juan Carlos (Moyano), llevábamos un proceso como grupo en la isla, primero entramos como escuela de formación teatral y luego queríamos participar en diferentes eventos que se hicieran como a nivel nacional y no teníamos la oportunidad y pues nos decían que teníamos que estar organizados. Lo primero que hice fue adaptar unos poemas de Nicolás Guillén que los mezclaba con música calipso. Para 1998 organicé el grupo *Trasatlántico*, de ahí salieron varios grupos como REC-escena y *Dream Island*, entre otros. A raíz de ese proceso hicimos el Encuentro Departamental de Teatro intercalado con el festival *Ethnic Roots*, que ya lleva más de seis ediciones. En esa época hacíamos monta-

11 “Most of the history of the Baptists on San Andres and Providencia is common knowledge to many, [...] I realized that people do not write down common knowledge, that the older people were dying, and that with every generation some of the history is lost”.

jes como *Uncle Boggie*, *Anancy in the Caribbean* y *la Sweet Big Mama*, la mayoría habladas en creol y un poco en español. (M. Biscaíno. Comunicación personal, 2 de marzo de 2012)

Como lo recuerda Biscaíno, desde sus inicios el grupo teatral se ha concentrado en hacer un ejercicio de memoria que combina registros escritos (algunos de corte literario) con prácticas de performance en torno a las tradiciones de las islas, pero con una pertinencia actual relacionada no solo con las técnicas teatrales, sino sobre todo con los conflictos y temáticas contemporáneas. Estas obras proponen, en la mayoría de los casos, una transformación de experiencias a partir de la renovación de sus formas culturales en un marco actual, evocando simbólicamente los patios físicos y perdidos de los *concerts*, tal como ocurre en una de sus últimas obras; *Henrietta* (nombre con el que se conocía a la isla antiguamente), la cual se desarrolla en el escenario de la cocina del patio como sucedía en las antiguas casas. Allí un grupo de mujeres preparan el típico *rondón* para el *concert*, mientras la abuela isleña conocida como *big mamma*<sup>12</sup>, narra el tema de la trata y la violencia sobre los cuerpos desde la experiencia femenina, a la vez que un grupo de mujeres más jóvenes encarnan su narración en forma de esclavas. Cabe anotar que el tema de la esclavitud, cuya historia se encuentra prácticamente ausente de los archivos en San Andrés, también ha sido silenciado por la educación protestante en el archipiélago<sup>13</sup>.

12 La *big mamma* ha sido una figura recurrente en las obras de la fundación teatral. Diversas lecturas desde el feminismo negro como la de Patricia Hill Collins (2000), han hecho énfasis en la manera en que este estereotipo de mujer negra robusta ha naturalizado el sexismo, el racismo y la pobreza como parte inevitable de la vida cotidiana en las representaciones dominantes de los *mass media* estadounidenses. Para el caso del Caribe, considero que esta figura corresponde más a la idea de “matrona”, caracterizada por Yusmidia Solano Suárez (2006). Esta figura que se complementa con la del “machista empollero”, es autoritaria en el espacio doméstico, pero, sin embargo, se convierte a la vez en “la expresión casera de las jerarquías patriarcales, no una opción democrática para las mujeres” (41). En el caso de San Andrés, la “matrona isleña”, que comparte patrones fundamentales con la “matrona” del Caribe en general, cuenta con otras características más específicas. Según cuenta la escritora y activista local Emiliana Bernard (Silva, 2004), esta mujer se convierte en una figura fundamental en la transmisión de los saberes como la lengua creol y la gastronomía, se trata de una figura respetable y con agencia política.

13 En una charla con la escritora sanandresana Hazel Robinson Abrahams, cuenta que al igual que sucedió en la política educacional británica en las *West Indies*, en donde se eliminaba toda mención a la explotación negrera o a los antepasados africanos del esclavo, la educación de corte protestante con dirigentes anglos en San Andrés también participó activamente de este efecto borradora de cualquier vestigio de los orígenes africanos. Esta fue una de las razones para escribir su novela *No give up, mann* (2002), ambientada en el siglo XIX, período en que se produjo la abolición de la esclavitud en las islas, proponiendo, a partir de la imaginación, una narración literaria de ese pasado silenciado de las islas (H. Robinson. Comunicación personal, 17 de enero de 2013). Por su parte, Nelly Mendivelso (2006) no solo hace referencia a la invisibilización de la relación con África, sino de sus prácticas performativas como el uso del tambor, el cual rara vez aparece en las manifestaciones musicales contemporáneas. Reuniones que datan de hace 150 años y que podrían identificarse como *concerts* son llamadas aquí *Fair and dance*: “Para ocasiones como el *Fair and dance*, se realizaban bailes de salón, marcados por la elegancia, seriedad y coordinación de los bailarines. Se rememoran el pasillo, la mazurca, el *schottische*, el mentó y el calipso. Estos bailes se permitían dentro de lo considerado “decente”, pues aquellos acompañados por tambor y voz no eran bien vistos por la ética religiosa protestante y católica, que logró borrar de la memoria hasta sus nombres. Igual pasó con el toque del tambor, prohibido por considerarse diabólico y arriesgado para el orden esclavista” (9).

Muchas de las obras adaptan nombres en creol como *Wi Wuman*, en inglés *Uncle Boggie*, otras tienen referentes literarios como *Génesis* (adaptación libre del libro de Hazel Robinson Abrahams, *No give up, maan*) y otras son creaciones propias en español como *El libro olvidado*. El grupo de artistas que no solo se compone de isleños-raizales, sino también del interior del continente, participan de las obras como actores y productores. Los libretos del dramaturgo Moyano, junto a las investigaciones previas con familiares y vecinos hechas por Biscaíno, muestran una evidente señal de compromiso con la población local y con el complejo ámbito de la configuración y criollización cultural de la isla (ingleses, negros, libaneses, continentales, turcos, chinos, entre otros).



Escena de *Henrietta*. Fotografía del autor

En cuanto al público receptor, este se compone principalmente por mujeres, niños y algunas amistades de la fundación. En efecto, se trata de una actividad hecha por y para las clases populares, los eventos que se realizan en la casa del barrio *La Loma* son de carácter gratuito y están dirigidos a la población local, mientras que las obras sacan provecho de ello ya que, en su mayoría, las puestas en escena se realizan en creol. Sin embargo, los performances no se limitan a la casa de la fundación, también incluyen las calles de la isla, canchas de basquet o a la mayoría de barrios marginados de todo el archipiélago. En términos generales (tal como sucedía en los tradicionales *concerts*), se trata de un performance comunal que parte de la iniciativa de las mujeres.

Muchas de las actrices que provienen de los colegios del sector y comparten los ensayos de las obras con los quehaceres de la casa y atienden algunas tiendas pequeñas. Sin embargo, estas mujeres han enfrentado diversas dificultades para continuar en el teatro, algunas relacionadas con el apoyo económico. Así lo co-

menta Moyano: “Es difícil mantener a un grupo de actores sin tener un salario fijo, y muchos de los recursos del departamento están destinados a espectáculos que llaman la atención de los turistas que vienen del continente y del exterior” (J.C. Moyano. Comunicación personal, 15 de junio de 2013). Por esta razón, la fundación ha contado con una infinidad de actores y, en los últimos años, actrices solamente, ya que todos los hombres dejaron el grupo. Las mujeres que quedaban eran estudiantes de algunas instituciones educativas. La totalidad de ese grupo abandonaría el teatro ya que ellas se casan y muchas veces sus parejas por razones económicas o los pastores bautistas de algunas iglesias no les permiten continuar en la actividad por cuestiones morales<sup>14</sup>.

### III

En los últimos años, Biscaíno ha enfocado su trabajo en encontrar experiencias comunes con mujeres de las islas como las que ella vivió en carne propia. Hacia el año 2002, empezó a recoger una serie de testimonios por diversos barrios del archipiélago de San Andrés y Providencia, encontrando historias similares de mujeres que habían vivido los cambios históricos de la isla. En ese momento se percató de la cantidad de mujeres que, independientemente de la época, sufrían en silencio la pérdida, por múltiples factores, de sus seres queridos. Marineros de todas las épocas que no volvían a sus puertos, y que cuando lo hacían ya sus compañeras tenían otro hijo. Es así como muchas llegaron a tener también varios parientes en otros lados del mundo. Familiares cercanos a Biscaíno como su tía abuela ya habían sabido lo que es una pérdida de su pareja en altamar, igual suerte que corrieron los compañeros de ella misma y de su propia hija. Navegantes de goletas, hombres en motocicleta o en lanchas *go fast* habían sido siempre hombres ausentes.

La época de la reactivación del teatro en San Andrés coincidió con la aparición de la violencia y desapariciones asociadas al narcotráfico en el archipiélago. En efecto, como lo muestran algunos estudios, la ubicación estratégica de las islas en las rutas del narcotráfico produjo un auge de este fenómeno durante los años ochenta y noventa; sin embargo esto solo generó episodios de violencia aislados.

<sup>14</sup> Recuerdo en una ocasión que una de las participantes de la obra *Henrietta* me contó sobre esta particularidad, diciéndome que no podía participar en muchos de los ensayos, puesto que a esa hora de la tarde las adolescentes raizales tienen que estar en un curso bíblico que imparten las iglesias bautistas. Uno de los argumentos a los que apelaba el pastor para no permitirles ir, era el de que allá en el teatro “les enseñan solo a mentir”. (L. Reales. Comunicación personal, 2 de marzo de 2012).

Para los años 2009 y 2011, lo que nos mostraban los datos oficiales era que la tasa de homicidios en la isla se había incrementado en un 135 %, la mayoría relacionados con el control del tráfico de drogas y la aparición del sicariato (Mantilla, 2011; Sánchez, 2012). Este fenómeno también iba de la mano con el incremento en el número de personas (hombres jóvenes en su mayoría), quienes participaban en los viajes de las lanchas rápidas denominadas *go fast* y cuyo fin era el de tener la remota posibilidad de “coronar un viaje”, y regresar de las costas de Centroamérica con algunos millones de pesos. Varios elementos se conjugaron para que este fenómeno tuviera acogida entre los jóvenes de la isla, ya que como lo expresa Alberto Abello, estos hombres se convirtieron en solo un eslabón con características sacrificables en la economía del narcotráfico: “[...] con su dominio del inglés y el creol, herederos de una tradición de navegantes, son un grupo humano con ventajas excepcionales (únicas) para el transporte de drogas por el Caribe” (2005, 20).

La desconfianza manifiesta hacia los datos oficiales, como hacia las instituciones estatales por parte de la población local, ha logrado que el fenómeno de las desapariciones en altamar y los asesinatos se mantengan en la clandestinidad e invisibilidad. Así lo expresa una funcionaria del SENA entrevistada por el mismo Abello: “Es muy triste cuando escuchamos los rumores de que murieron. Solo sabemos porque una madre llora, porque una hermana está triste; no hay nada oficial. Como es algo ilegal se queda en la ilegalidad” (2006, 12). Ya no se trataba solo de hombres “desaparecidos en altamar”, la violencia había llegado con las olas a tierra firme. Por este motivo, la abogada y defensora de los derechos humanos, la barranquillera Mariamatilde Rodríguez, realizó un ejercicio etnográfico a partir de las experiencias de dolor y desaparición de los seres queridos de diversas mujeres del archipiélago, recogiendo sus testimonios y verificando la supervivencia de ellos en diversas cárceles de Centroamérica. Su trabajo no se enfocó simplemente en presentar un “informe” acerca del número de desaparecidos o la cantidad de familias afectadas. El resultado fue una propuesta poética que se condensó en el 2007 y se conoció como *Los hijos del paisaje*, libro que muestra un manejo del dolor y luto mediante una escritura evocadora, acompañada también de imágenes fotográficas. Rodríguez está al tanto de la dificultad en la representación del dolor por la pérdida, por eso no quería participar de un “espectáculo del dolor” (M. Rodríguez. Comunicación personal, 4 de marzo de 2012), como ella misma afirma, sino en evocar en su poemario la manera en que las mujeres de San Andrés sufrían silenciosamente en medio de la cotidianidad de sus vidas, no solo la pérdida de sus seres queridos sino, como Mónica del Valle expresa en el análisis del texto, un duelo colectivo de pérdida que entrama

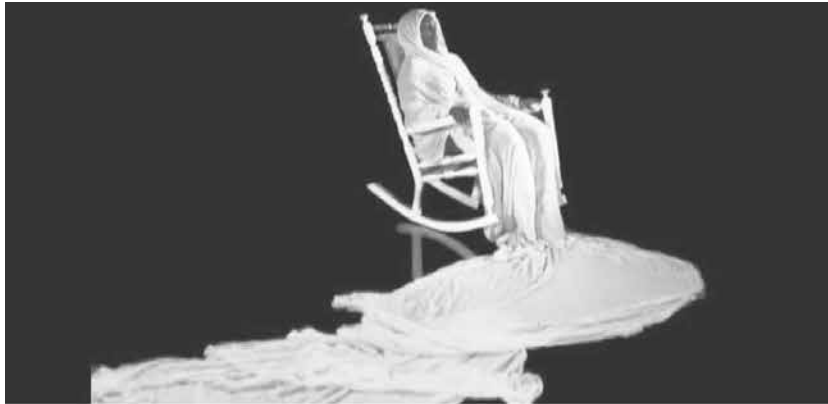
“[...] la historia y cultura del archipiélago con [...] el desmedro de un tejido social invadido por la sed de dinero rápido” (2014, 5).

Tal vez consciente de los limitantes de los circuitos de la escritura y la lengua escrita en el archipiélago, Rodríguez encontraría en Biscaíno y Moyano una manera de poner en circulación otro tipo de saberes más cercanos a la población local. *Los hijos del paisaje* cobraría mucha más fuerza política en torno a la memoria y la transformación del duelo en creación. La obra pasaría del archivo al performance como parte del guión de la obra teatral *Combak, combak* (“Regresa, regresa” en *creol*). Este es un monólogo en el que Biscaíno interpreta a tres generaciones de mujeres, quienes hacen sus labores cotidianas en espacios como la cocina y los patios de las casas. Así es como se presenta en un folleto promocional: “[...] es una evocación de los fragmentos de diferentes estilos de vida que transforman las raíces de la memoria y la sabiduría de las costumbres en movimientos del cuerpo en un grito y en un susurro, en un poema a la existencia, a las huellas, al silencio, a las canciones, a los hijos” (s.f.)<sup>15</sup>.

*Combak, combak*, en mi opinión, condensa buena parte de las discusiones en torno a la construcción de la historia, memorias represadas en los cuerpos, memorias de pérdida y dolor que se manifiestan desde la experiencia femenina, voces que, debido a diversas articulaciones de poder, han sido silenciadas por la historia oficial, pero que sin embargo proponen otros lenguajes que cuestionan los límites de la representación, apelando a otros tipos de memoria más sensorial e incorporada y al mismo tiempo articulando diversas prácticas de la cultura caribeña.

*En un escenario oscuro con muy pocos elementos aparece una silla mecedora de madera, que contrasta con la fuerte presencia de una mujer sentada, se trata de una abuela quien viene de Alabama, Estados Unidos. Ella se encuentra envuelta en largas sábanas de color blanco de unos treinta metros, que se extienden a lo largo del escenario. Música country se escucha en el fondo, mientras se extienden las sábanas hacia el auditorio, que se desenvuelven formando diversas figuras; a veces de pie, descalza, a veces sentada en la silla o en el piso, canta canciones tradicionales de la isla caribeña que combina con silencios, gritos que retumban, y susurros que hace mayormente en lengua creol, inglés estandar*

15 “[...] is an evocation of the fragments of different styles of living (lives) that transforms the roots of memory and the wisdom of occupations and customs in the movement of the body, in a shout and in a whispering, in a poem to existence, to footprints, to silence, to songs to the children”.



Escenas de *Combak, combak*. Fotografías de Carlos Mario Lema. Cortesía Fundación Trasatlántico

*o español con acento anglo, dependiendo de los sitios y las mujeres que ella misma interpreta.*

*Durante algunos momentos mientras se encuentra la mujer sentada, la sábana, que en ese instante se vuelve metáfora visual del mar, se encuentra de frente hacia el público, la abuela mira fijamente y en silencio hacia el horizonte, al mismo tiempo que reza por el regreso de su compañero, mientras forma un círculo con la sábana. Se levanta enérgicamente, lo que nos da un indicio de que ya no se trata del personaje de su abuela, y recoge la tela, asemejando el oficio de lavar la ropa en un patio trasero; coloca la sábana en una tina de metal y de allí saca suavemente una muñeca con semblanza de niña negra, la sábana se convierte en agua para bañarla mientras le canta canciones de cuna. Ahora la mujer se encuentra con una pañoleta y vestido negro cambiando un poco la voz, un poco más suave encarna a su propia madre, con lo que la muñeca supondría la encarnación de la última mujer de la generación; la viste suavemente y la acuesta de nuevo. Una vez más la mujer recoge la sábana y forma de nuevo un círculo a su alrededor mientras vuelve a otro recuerdo de su abuela...*

La experiencia histórica de muchas mujeres de las islas se visibiliza en la obra a partir de algunos recuerdos personales y colectivos que se encuentran entre las fisuras de lo emocional y lo intelectual, en los límites de alegrías y tristezas. Diversos momentos íntimos y cotidianos navegan en la obra entre las prácticas de remembranza privada y el olvido público de los cuerpos que no dejan huella en el mar ni en los archivos que configuran la historia oficial. Las conversaciones cotidianas llevan a lo que Chakrabarty (2000) denomina como “historias afectivas”, formas alternativas de relacionarse con el *ser-en-el-mundo*. Es así como los espectros de los desaparecidos en altamar (y los asesinados en tierra firme) de todos los tiempos se re-presentan y se re-crean en la medida en que “siempre han estado ahí”, en esas historias orales, en la soledad de la casa, como sucede igualmente con la presencia espectral del pasado colonial<sup>16</sup>. “El tiempo lineal lleva al olvido”, pareciera decirnos el performance de Biscaíno cuando en su propia narración forma el círculo con las sábanas cada vez que da un salto temporal, va de niña a abuela y luego a madre, sin ningún orden cronológico. Una manera de narrar que va más acorde con la espiral del tiempo caribeño, un tiempo

<sup>16</sup> Con respecto a la presencia espectral, me refiero acá al término *hauntology* (Kuftinec, 1998), el cual hace referencia a cómo los espectros del pasado operan hoy en día a través de la vida cotidiana, las relaciones sociales, la vida cultural y política, y los espacios urbanos y rurales.



que se mueve entre el recuerdo y el olvido<sup>17</sup>. Así lo comenta Raphaël Confiand en una entrevista: “[...] el contador de historias es alguien que cuenta de modo circular, entre nosotros, no de manera lineal. Y entonces, cuando cuenta de manera circular, a veces se equivoca, olvida pedazos del cuento, y vuelve atrás, es contradictorio [...]. De este modo quiero mostrar que así es el desenvolvimiento del contador de historias creol [...]” (Del Valle, 2012, 24)<sup>18</sup>.

En torno a la memoria, el performance de Biscaíno retoma una relación generacional que nos recuerda que las prácticas de remembranza necesitan un qué y un quién y modelan un cómo se participa en la transmisión de recuerdos, e incluso pone en escena un lugar geográfico desde donde se recuerda. Se trata de una particular forma de sustitución, como la que propone Roach, en donde no se sustituye la materialidad de los cuerpos sino los personajes interpretados por el cuerpo de una sola mujer, el lugar donde se almacenan los recuerdos y saberes que se transmiten en la oralidad de la lengua materna. Las marcas lingüísticas –inglés del sur en Estados Unidos, creol y español en San Andrés– nos dan las pistas de la ubicación geográfica y del momento histórico. De esta manera, se conectan recuerdos de la diáspora en lugares como la Alabama de los cincuenta o la San Andrés actual. No es solamente la abuela quien está en Estados Unidos la que asume la tarea de recordar, sino también su nieta, quien tiene que asumir el compromiso de no olvidar desde San Andrés. Es así como se problematiza el hecho de que el recordar no es privilegio de una determinada generación de mujeres víctima del silenciamiento histórico, mostrando que la memoria en el Gran Caribe se debe entender y conectar con lugares transnacionales, lingüísticos y generacionales diversos. Es precisamente la circulación de memorias uno de los principales elementos que construye vínculos espacio-temporales con otros puntos geográficos en tiempos remotos y actuales, vínculos que han sido separados por diversas pugnas de regionalización y mapas heredados del pasado colonial.

La obra también emplea diversos lenguajes que se conectan con diversas narraciones. Influenciada seguramente por la tradición caribeña de los *concerts*, la danza y el canto juegan un papel fundamental en conectar estas maneras de

narrar con el público. Canciones, gestos y movimientos pausados se realizan al mismo tiempo que se escenifican situaciones cotidianas. Sin embargo, también aparecen largas escenas de silencio que solo son interrumpidas por los sonidos de los quehaceres domésticos. Esto nos remite a la compleja relación del lenguaje y la representación. El duelo colectivo también se manifiesta a través del silencio, el lugar donde las palabras son insuficientes para articular la narración, como lo menciona Das: “[...] el dolor del otro no solo busca un lugar en el lenguaje, sino también busca un lugar en el cuerpo” (2007, 57)<sup>19</sup>. Así mismo lo manifiesta el epígrafe extraído de *Los hijos del paisaje* “No, será mejor que no hablemos de eso” (3). No solo se trata de un silencio privado, se trata también de un silenciamiento y un olvido público inducido por los mecanismos de control de la información: “Nadie ha muerto anuncian en la radio”, dice la mujer de segunda generación mientras baña a su hija en una tina de metal a la espera de su padre. Es así como la última generación de mujeres completa el círculo en los tiempos actuales, donde la impunidad con relación a los desaparecidos se hace más evidente en los medios de San Andrés<sup>20</sup>.

En la actualidad del archipiélago, muchas de las narrativas institucionalizadas que comparten ciertas gramáticas de representación con ONG y documentos académicos, se manifiestan de manera concreta en informes de corte estadístico que luego se convierten en archivos que se registran en español y dialogan solo con los estamentos oficiales en tanto lengua del Estado. Estas narrativas se convierten en las nuevas maneras de construir la historia oficial, dejando de lado la experiencia de sus propios pobladores, de las mujeres, como también la voz del creol, que es la lengua de la cotidianidad en el archipiélago. Estos archivos clausuran la historia, instauran un tiempo lineal y monumental, negando la posibilidad de, como apunta Glissant (2005), una *no-historia*, que corresponde más al tiempo circular y fragmentado del Caribe.

Si pensamos el pasado no solo en términos lineales o cronológicos, sino como una forma diferente de almacenamiento de lo que ya está allí, entonces el per-

17 A propósito recuerdo que en una charla con Mariamatilde Rodríguez salieron a flote algunos de los inconvenientes en el proceso y la puesta en escena del guión de *Combak, combak*. El guionista Moyano no estaba de acuerdo con que Biscaíno no siguiera al pie de la letra y linealmente la narración, pero Mariamatilde intervino al mostrarle algunos poemas de Derek Walcott, con el fin de permitir una narración fragmentaria y circular propia del Caribe.

18 En esta misma entrevista, Confiand encuentra similitudes en la manera de narrar en el Caribe a partir del movimiento literario llamado *espiralismo*, inaugurado por el escritor haitiano Frankétienne.

19 “[...] the pain of the other not only asks for a home in language, but also seeks a home in the body”.

20 En el archipiélago de San Andrés y Providencia es bien sabido que los medios de mayor circulación de prensa escrita, *The Caribbean Post* y *La Voz de las Islas*, pertenecen a la familia del exgobernador Pedro Gallardo Forbes (acusado de múltiples casos de corrupción y respaldo en las islas al gobierno del expresidente Álvaro Uribe). Mariamatilde Rodríguez siempre ha manifestado su preocupación sobre el ocultamiento de las cifras de desaparecidos en altamar y muertes por sicariato en la isla. En un programa radial transmitido por *La W* en 2011, se hacen evidentes las tensiones entre los discursos de estas dos personas, Rodríguez, quien ha trabajado este territorio directamente con las familias de los desaparecidos, y el gobernador Pedro Gallardo, quien encarna la voz oficial. Aquí se puede escuchar la entrevista: <http://www.wradio.com.co/oir.aspx?id=1430626>

formance es profundamente histórico. La cualidad iterativa y recurrente de la memoria mediante el performance funciona a través de repeticiones, aunque las desestabilice en el *siempre aquí del siempre ahora*. La propuesta teatral configurada por Biscaíno, Rodríguez y Moyano, resulta tentadoramente sugerente en términos políticos, en la medida en que la imaginación y la intención creadora permiten un tipo de circulación de saberes asociados a las mujeres caribeñas, que dan significado y brindan nuevas formas de relacionarse con el pasado con el fin de transformar las condiciones presentes y futuras.

## Referencias

- Abello, Alberto. (2005). La nieve sobre el mar: una frontera Caribe cruzada por el tráfico de drogas. El caso de Colombia y Nicaragua. *Revista Aguaita*, 14, 7-22.
- (2006, febrero). Isleños go fast. *Revista Semana*, 12.
- Braga, Bya. (2004, mayo). La geografía de una mujer. *Revista Conjunto*, 133. Recuperado de <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/133/byabraga.htm>
- Benítez-Rojo, Antonio. (1998). Three Words toward Creolization. En Balutansky, Kathleen M.; Sorieu, Marie Agnes y Lahens, Yanick (Eds.). *Creolization. Reflections on the Cultural Dynamics of Language, Literature and Caribbean Identity* (53-61). Florida: Gainesville UP.
- Blau, Herbert. (1982). *Take Up the Bodies. Theater at the Vanishing Point*. Champaign: University of Illinois Press.
- Chakrabarty, Dipesh. (2000). *Provincializing Europe, Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton: Princeton University Press.
- Clemente Batalla, Isabel. (1991). *Educación, política educativa y conflicto político-cultural en San Andrés y Providencia (1886-1980)* [Informe final no publicado]. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Cooper, Carolyn. (1996). Writing Oral History: Sistren Theatre Collective's *Lionheart Gal*. En *The Routledge Reader in Caribbean Literature* (483-486). Londres: Routledge.
- Das, Veena. (2007). *Life and Words: Violence and the Descent into the Ordinary*. Berkeley: University of California Press.
- Del Valle, Mónica. (2014). Desaparecidos de la espuma. *Revista del Vigía*, 32-33(23).
- (2012). Martinica, la lengua y la escritura... Una conversación con Raphaël Confiant. *Revista Aguaita*, 24, 11-27.
- Díaz Galindo, Félix. (1978). *Monografía del Archipiélago de San Andrés*: San Andrés: Medio Pliego.
- Fundación Trasatlántico. (s.f.). *Combak, combak* [Folleto publicitario].
- Glissant, Édouard. (1999). *Caribbean Discourse*. [Introduction by J. Michael Dash]. U.P. of Virginia. Charlottesville: Caraf Books.
- Glissant, Édouard. (2005). *El discurso antillano*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Hill Collins, Patricia. (2000). *Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. Nueva York: Routledge.
- Kuftinec, Sonja. (1998). [Walking Through A] Ghost Town: Cultural Hauntologie in Mostar, Bosnia- Herzegovina or Mostar: A Performance Review. *Text and Performance Quarterly*, 18.2, 81-95.
- Le Goff, Jacques. (1992). *History and Memory*. Nueva York: Columbia University Press.
- Mantilla, Silvia. (2011, enero-junio). Narcotráfico, violencia y crisis social en el Caribe insular colombiano: El caso de la isla de San Andrés en el contexto del Gran Caribe. *Estudios Políticos*, 38, 39-67.
- Mendivelso, Nelly. (2006). Tradición caribe: una continua construcción. *Carta Universitaria*, 15, 9-10.
- Moyano, Juan Carlos. (2007, noviembre-2008, enero). Marilyn Biscaíno: La *big mamma* del archipiélago. *Teatros*, 7, 4-9.
- Patiño Mejía, Ana Mercedes. (2011). Lolia Pomare Myles, puente entre la palabra antigua y la nueva. En Jaramillo, María M. y Ortiz, Lucía (Eds.). *Hijas del Muntu. Biografías críticas de mujeres afrodescendientes de América Latina*. Bogotá: Panamericana.
- Pomare Myles, Lolia. (1999, octubre). Apuntes para la historia del teatro del Archipiélago. *Horizontes*, 7, 14.
- Pouchet Paquet, Sandra; Saunders, Patricia J. y Stuempfle, Stephen. (2007). *Music, Memory, Resistance: Calypso and the Literary Imagination*. Kingston: Ian Randle Publishers.
- Roach, Joseph. (1996). *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance*. Nueva York: Columbia University Press.
- Rodríguez, Mariamatilde. (2007). *Los hijos del paisaje*. Bogotá: Luna con Parasol.
- Sánchez Jabba, Andrés. (2012). Violencia y narcotráfico en San Andrés. *Revista Aguaita*, 24, 48-63.
- Schechner, Richard. (1985). *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Silva Vallejo, Fabio. (2004, julio). San Andrés, entre la ruptura de la tradición y la tradición de la ruptura. *Jangwa Pana. Revista de Antropología*, 3, 52-61.
- Solano Suárez, Yusmidia. (2006). Aportes discursivos e identidad de mujeres y hombres caribes. En *Regionalización y movimiento de mujeres: procesos en el Caribe colombiano*. Instituto de Estudios Caribeños, UNAL-Sede San Andrés.
- Spivak, Gayatri. (2003, enero-diciembre). ¿Puede hablar el subalterno? *Revista Colombiana de Antropología*, 39, 297-364.
- Turnage Loren, C. (1975). *Islands Heritage. A baptist view of the history of San Andres and Providencia*. Cali: Colombia Baptist mission.