2

ESTUDIOS EMPÍRICOS RADICALES

EL SECRETARIADO BILINGÜE

Por favor, distribuya, copie, reproduzca y comparta el contenido de este fanzine cuantas veces quiera, siempre y cuando no sea con fines lucrativos.

Este fanzine cuenta con la siguiente licencia:
Licencia CC BY NC ND

ISSN:
2389-749X
(En línea)

Videos de cada autor/a de 5 minutos de duración en formato HDV.

Publicación en PDF: Contiene el material textual y fotográfico de cada edición seriada.

se compone de publicaciones híbridas que se disponen en la página de Inernet

EL SECRETARIADO/BILINGÜE ~~Y COMPUTARIZADO~~

http://www.elsecretariadobilingue.interferencia-co.net/
GEER@interferencia-co.net
estudiosempiricosradicales@gmail.com

Memoria en video de las conferencias de socialización: Grabación en video de las conferencias.

Marco Moreno

Diseño Editorial y diagramación

Grupo de Estudios Empíricos Radicales - GEER: Camilo Sáenz, David Yanguas, Jimena Andrade

Edición No. 2:
Agosto de 2014

Vanessa Cardenas

Asistencia y Transcripción

Autores:
Daniel Bejarano
David Gutierrez Castañeda
Guerthy Gutiérrez
María José Olmos
Paulina Varas
Renán Vega Cantor

Corrección de Estilo:
Victoria Argoty.

Edición

Titulo:
Conciencia Histórica ¿Con Quién Podemos Andar?

El contenido de las publicaciones es responsabilidad exclusiva de sus autores, no es responsabilidad del Ministerio de Cultura ni de la Universidad Javeriana, pero nosotraos(www.interferencia-co.net y Grupo de Estudios Empíricos Radicales) sí compartimos enteramente la responsabilidad de lo que está aquí expuesto

AGRADECIMIENTOS:

A quienes siempre creen en este proyecto y lo han apoyado en todo momento en sus múltiples fases: Carlos Mery, Carolina Calle, Diego Benavides en el Programa de Artes Visuales de la Universidad Javeriana; André Mesquita; Gregory Sholette; Pluto Press.

A Nobara Hayakawa, Adriana García Galán y Santiago Piñol Arévalo por la lectura atenta y precisa de la propuesta, gracias a su confianza pudo materializarse.

A Victoria Argoty por su paciencia infinita con nuestros tiempos de trabajo y por su compromiso, apoyo y disposición incondicionales.

A quienes han ayudado en la gestión de los eventos y en el proceso del proyecto:
Aracely Bastidas, Vanessa Cárdenas, Marcela Cely, Claudia Moreno, Marco Moreno, Santiago Moreno, Luz Marina Nuñez, Nemías Pacheco, Fanny Poveda, Lukas Rodríguez, Samir Santana, Lorena Yanguas.

A los autores que aceptaron participar de las publicaciones y los eventos:
Daniel Bejarano, Patricia Corredor, Equipo Dinamizador de ANZORC, Clara Echevarría, Nando Ely, Laura Flórez, David Gutiérrez Castañeda, Guerthy Gutiérrez, Marco Moreno, Iván Perez Mojica, María José Olmos, Sebastián Porras, Lukas Rodríguez, Paulina Varas, Renán Vega Cantor.

COLABORACIÓN:

Supresión Alternativa
EPE - Escuela Pedagógica Esperimental
www.interferencia-co.net

APOYO:

Programa de Artes Visuales,
Pontificia Universidad Javeriana,
Ministerio de Cultura de Colombia.

¿Y POR QUÉ ESE NOMBRE?

En enero de 2011 varias cosas se reunieron para juntarnos semanalmente hasta hoy: las traducciones al español de los libros *Insurgencias poéticas: Arte Activista y acción colectiva* de André Mesquita y *Materia Oscura, arte y política en la era de la cultura empresarial* de Gregory Sholette, así como el deseo y las ganas de estudiar y entender cómo funcionan, en nuestro contexto y con nuestras problemáticas, las prácticas que desde el arte, quieren hacer cambios en el estado de las cosas, de dónde vienen, cómo operan y cuáles cosas tenemos en común. Así que, *sin ser traductores profesionales*, comenzamos a trabajar como el Grupo de Estudios Empíricos Radicales, y desde allí formulamos este proyecto, *El Secretariado/Bilingüe*, que se propone como una estrategia de documentación, investigación y discusión de maneras de resistir a las desigualdades y exclusiones que existen en nuestro contexto, como una

posibilidad para enfrentar homogenización histórica y mediática en la que vivimos, mediante las diferentes maneras de documentación, la escritura, el trabajo con las comunidades, el apoyo a redes entre grupos afines, etc.

El nombre de este proyecto hace referencia y confirma tres cosas puntuales:

1. Las prácticas que aborda tienen un sesgo importante: todas encarnan diferentes formas de defenderse de las diferentes asimetrías que a diario vivimos en el mundo, ya sea en lo más inmediato de nuestras vidas o en escalas mayores que comprometen instituciones, gobiernos, etc. La idea de *El secretariado* hace referencia, en forma de metáfora, a la estructura de diferentes organizaciones rebeldes.

2. Un conflicto latente que el trabajador y la trabajadora cultural lleva en su propio cuerpo todo el tiempo es la dificultad para salir del círculo de explotación laboral, muchas veces establecido por sí mismo. De acuerdo con Lorey[1], "la precarización «elegida para sí» contribuye a producir las condiciones que [le] permiten [al trabajador] convertirse en parte activa de las relaciones políticas y económicas neoliberales", lo cual no se aleja de ciertas relaciones humanas que se dan por interés, sumisión, etc. Así, se busca dejar visible este conflicto al darle a *El secretariado* el apellido de *bilingüe*, de la misma forma como las personas trabajadoras en diferentes técnicas, en su mayoría mujeres, personifican la imagen del trabajador explotado.

3. Este proyecto se basa en diferentes formas de traducción, lenguaje, cultura, subjetividad, prácticas, contextos, etc. Algo como ser bilingüe, que en una época pareció ser una cualidad para "salir de pobre", hoy es simplemente un beneficio más a explotar, sobre todo en la esfera cultural (pues allí las traducciones frecuentemente se hacen sin retribución ya sea por voluntad propia o por petición), en donde "en nombre del arte" se reproducen situaciones que siembran dudas inmensas sobre lo que se hace, ya sea por que algunas disimulan un interés por ganar prestigio, imagen o

1. LOREY, Isabell, *Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales*, 2006. Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/1106/lorey/es>. Consultado por última vez el 8 de febrero de 2014.

inclusión en el circuito (que comparte los modos de actuación de la economía actual), o porque otras terminan por contribuir con el modelo al que se quiere oponer, aunque sea de forma voluntaria y con buenas intenciones. Se tiene el "prestigio" de ser bilingüe, pero se sigue siendo explotado. Somos conscientes de que al trabajar de la forma que trabajamos y por las razones que defendemos, tenemos que reinventar a cada instante nuestras formas de entendernos como "trabajadores y trabajadoras", de manera que podamos plantear alternativas para salir del asfixiante círculo económico de desamparo.

En Valparaíso el colectivo interferencia-co.net le preguntó a Álvaro Neira[2] *por qué él hace lo que hace* y contestó, sin pensarlo dos veces: "porque tengo una responsabilidad histórica". Esta respuesta también es la nuestra. Llamarnos *El Secretariado/Bilingüe* quiere dejar de manifiesto que hacemos lo que hacemos porque por el camino nos hacemos otras y otros; porque si no se aceptan las condiciones que están dispuestas para la vida, es obligatorio hacer algo, y por lo tanto se puede decir que *no tenemos otra opción*; esta es una apuesta *práctica*, es nuestra forma de contribuir al conflicto que vivimos, pero con la conciencia de que al hacerlo no estamos exentos de reproducir todo aquello que impugnamos.

El Secretariado/Bilingüe
Julio de 2014.

2. Entrevista realizada por interferencia-co.net en diciembre de 2013. Álvaro Neira es integrante del colectivo Espacio Santa Ana, una iniciativa autogestionada en la Iglesia Santa Ana, recuperada por este grupo en el Cerro Cordillera en Valparaíso - Chile, y que trabaja por la construcción y el fortalecimiento de colectividades y formas de vida otras que permitan y protejan la vida y la economía a escala humana.

CONCIENCIA HISTÓRICA
¿CON QUIÉN PODEMOS ANDAR?

EDICIÓN
EL SECRETARIADO BILINGÜE

http://www.elsecretariadobilingue.interferencia-co.net/

CONTENIDO

CONCIENCIA HISTÓRICA ¿CON QUIÉN PODEMOS ANDAR?

CINE COMUNITARIO Y EL OJO AL SANCOCHO
DANIEL BEJARANO 12

HACER COSAS INAPROPIADAS EN MOMENTOS APROPIADOS:
LAS COYUNTURAS DE SER DELIBERADAMENTE ROMÁNTICO O PERSISTENTE
DAVID GUTIÉRREZ CASTAÑEDA 21

EL SEÑOR H
GUERTHY GUTIÉRREZ 37

LA PARALELA: ARQUEOLOGÍA DE LA RESISTENCIA
MARÍA JOSÉ OLMOS 64

EL ARTE Y LA ACCIÓN EN EL PRESENTE
PAULINA VARAS 76

NOTAS SOBRE LA IMPORTANCIA DE PENSAR HISTÓRICAMENTE
RENÁN VEGA CANTOR 93

BIBLIOGRAFÍA 106

CONCIENCIA HISTÓRICA
¿CON QUIÉN PODEMOS ANDAR?*

* Este volumen reúne textos que ayudan a dibujar una especie de conciencia colectiva sobre algunas manifestaciones, ya sean desde el arte o no, que hacen frente a diferentes formas de poder totalizador en Colombia, las cuales conviene revisar en conjunto para pensar su relación y pertinencia entre sí, y con las prácticas artísticas que se piensan politizadas hoy; a su vez, se desprenden de las reflexiones, manifestaciones y acciones de resistencia que hicieron parte del evento con el mismo nombre de este volumen y que tuvo lugar en la ciudad de Bogotá los días 18 de julio y 12 de septiembre de 2014; algunos textos corresponden a la transcripción de la intervención de cada autor en el evento, otros se desprenden de las manifestaciones o iniciativas convocadas para el mismo."

CINE COMUNITARIO Y EL OJO AL SANCOHO*

*Para más información del festival y el contexto de Ciudad Bolivar, ver el registro en video de la participación de Daniel Bejarano en el encuentro Conciencia Histórica ¿con quién podemos andar? Efectuado el día Viernes 18 de Julio de 2014, disponible en: http://www.elsecretariadobilingue.interferencia-co.net/memoria.html N. de E.

DANIEL BEJARANO

Daniel Bejarano es asesor de políticas socio-culturales, con énfasis en comunicación audiovisual alternativa y comunitaria para distintas entidades y organizaciones. Fie invitado como ponente, jurado, conferencista en más de 100 universidades, ONGs, festivales, escuelas de cine, entidades públicas y privadas en América. Invitado especial por el ex-presidente de la República Dominicana, el Dr. Leonel Fernández, en 2010 para exponer e implementar el modelo video comunitario en dicho país. Adicionalmente es productor para canales de TV internacionales en Colombia. Realizador, guionista y productor de cine y video comunitario. Director del Festival de Cine Ojo al Sancocho. Actualmente cursa estudios en psicología en la UNAD.

Ojo al Sancocho es un proceso de incidencia política, que permite el empoderamiento socio-cultural, ambiental, económico, educativo, de los sectores periféricos, locales y regionales, en la construcción de una Vida Digna, por medio, de la realización de prácticas de No violencia, por parte de niños/as, jóvenes, adultos, familias, comunidad organizada y no organizada, a través de los medios audiovisuales. El festival Ojo al Sancocho, promueve nuevos realizadores y productores audiovisuales de Ciudad Bolívar en Bogotá, Colombia y Latinoamérica, comprometidos con un audiovisual educativo-cultural, informativo y estimulante, que promuevan la identidad latinoamericana, pluriculturalidad y los valores de libertad, solidaridad, paz y justicia.

Organizador principal: Sueños Films Colombia, organización comunitaria sin ánimo de lucro, que nace en el 2005, en Ciudad Bolívar, Bogotá-Colombia, como una alternativa de EDUCACIÓN – COMUNICACIÓN ALTERNATIVA COMUNITARIA.

http://www.ojoalsancocho.org/

Imagen de la Presentación de Ojo al Sancocho en la presentación realizada en julio de 2014 en la Universidad Javeriana de Bogotá en el marco del evento"Conciencia Histórica ¿Con Quién Podemos Andar?"
Cortesía de Daniel Bejarano

A continuación, algunas experiencias de Cine Comunitario en Colombia.

Como aún pasa en muchas regiones del país, hace un par de años un grupo armado ilegal de Montes de María (región de la costa Caribe) anunció que después de las 6:00 pm todos los pobladores deberían estar en sus casas. Semanas después, un grupo de mujeres y jóvenes, cansados del encierro y del miedo, salieron al parque central, llevaron una sábana blanca, un equipo de sonido, un videoproyector y "La Rosa Purpura del Cairo", película con la cual invitaron a los vecinos y amigos a vencer el miedo y a reencontrarse alrededor del cine. Años más tarde ganaron el premio Nacional de Paz[1].

1 Colectivo de Comunicaciones Montes de María Línea 21 TV http://colectivolinea21.galeon.com/reconocimientos.htm

Muchas de las personas, sobre todo los jóvenes, que nos hemos encontrado en este camino hemos sido víctimas del microtráfico y la delincuencia, o algunos han muerto. Pero quedan testimonios vivos, entre los cuales está el de "Chorro", un joven de la Comuna 13 de Medellín que a diario convive con un cóctel de violencias. Acercarse a una cámara de vídeo en un taller de cine comunitario lo ha llevado a realizar su primera película, "Incultura", que relata la memoria de los caídos, una radiografía de la zona con un tono esperanzador. Así es como muchos jóvenes de esta comuna cuentan "la otra historia", y lo hacen a través del Festival de Cine Comunitario de la Comuna 13[2], una iniciativa de la comunidad que este 2014 llega a su cuarta versión.

Un día me invitaron al Distrito de Aguablanca en Cali. Ya llegando a uno de sus barrios nos encontramos con una balacera. Me asusté un poco pero continuamos hasta llegar a un bar llamado "la Resbalosa", donde habían grabado un cortometraje con el mismo nombre. Unas cuantas cuadras más adelante lo estaban proyectando en la mitad de la calle. Allí estaban también los protagonistas del corto, rodeados de niños y niñas, jóvenes y madres, riendo y gozando; parecía como si la balacera que habíamos visto hubiera sido un "déjà vu" mío. En este barrio conocí varios colectivos que realizan, con recursos mínimos, películas en video que luego son vistas por la misma comunidad. Es allí donde nace uno de los festivales más interesantes y únicos que tiene Cali y el Valle del Cauca: es el Festival de Cine Comunitario de Agua Blanca[3], donde se mezcla el champús, la lulada, el guarapo, la salsa y el video. Esta iniciativa se realizará en la segunda semana de septiembre de 2014.

En Belén de los Andaquíes, un pequeño pueblo de Caquetá en medio del fuego cruzado de paramilitares, guerrilla y ejército, Alirio, un locutor de radio, hace un par de años convirtió la emisora comunitaria en un refugio para niños y niñas. Un día, cansados de escuchar tantos disparos, salieron a disparar, pero con unas camaritas de fotografía que se habían conseguido; comenzaron a realizar pequeños reportajes, no solo sobre la guerra, sino también sobre la vida cotidiana de los pobladores, sus problemas, las alegrías, los sueños y la esperanza de vivir en paz. Con en este sentir nació la *Escuela Audiovisual Infantil Belén de los Andaquies*[4]. Sus reportajes y microdocumentales se

2 http://festivalymuestracomunitariac13.blogspot.com/

3 http://fesvideocomunitario.wordpress.com/

4 http://escuelaaudiovisualinfantil.blogspot.com/

han difundido por otras partes del país y se han proyectado en varios países de América Latina, Europa y varias ciudades de Estados Unidos. Incluso, en el 2013 se ganaron un premio India Catalina en el Festival de Cine de Cartagena de Indias con su serie de ficción "*Telegordo*", que se emitió por Señal Colombia, uno de los canales públicos del país. Un gran logro para esta escuela de niños y niñas que seguirán disparado sueños.

Imagen cortesía de Daniel Bejarano

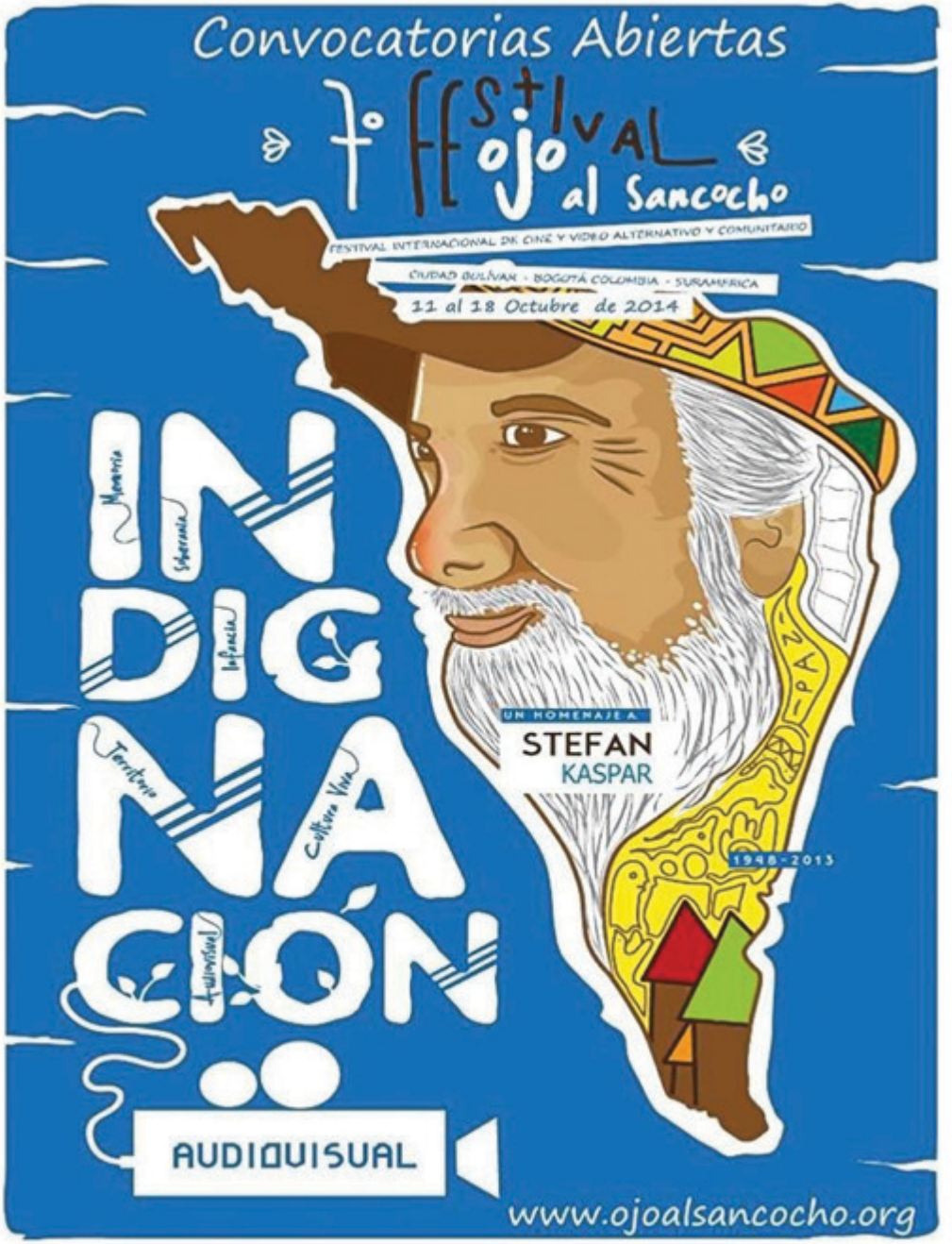
Estas son algunas de las experiencias que se ven cada año en el Festival de Cine Comunitario "Ojo al sancocho", en Ciudad Bolívar, Bogotá. Es una iniciativa que nació precisamente de la necesidad que tiene el país de ver, escuchar, sentir, vivir y reencontrarse con un relato nacional diferente a la violencia, a los estereotipos de vida que se ven a diario en la televisión y el cine convencional. Nació de la necesidad de construir una plataforma nacional de jóvenes realizadores y de colectivos audiovisuales de los barrios populares, periferias, comunas y regiones apartadas del país, *comprometidos con un audiovisual que promueva la identidad, la pluriculturalidad y los valores de libertad,*

autonomía, solidaridad y sobre todo con construir Paz desde lo local, la comunidad y la familia, en un país acostumbrado a un relato de violencia, odio, guerra y desesperanza.

Estas iniciativas han logrado que el audiovisual se convierta en más que simplemente hacer un video, una película o un festival; es un proceso de incidencia social, que permite el empoderamiento cultural, político, ambiental, económico y educativo de diversos sectores populares. Pensarse en la construcción de un *proyecto de vida* desde el video comunitario ha sido la propuesta de cientos de niños y niñas, jóvenes y adultos, que han visto una oportunidad para potencializar sus procesos creativos, talentos y experiencias, generando acciones de paz, diálogos interculturales e intergeneracionales; que han permitido una relación más de identidad con su entorno, disminuyendo la violencia en su núcleo familiar y sus territorios, con un impacto no solo local, sino nacional e internacional, por la cual sus producciones audiovisuales se han visto en otras latitudes. Se han promovido nuevos talentos, realizadores y gestores culturales que han llevado sus producciones a universidades, escuelas de cine, canales de televisión, festivales locales en Brasil, Chile, Argentina, España, Cuba, Ecuador, Venezuela, Italia, Francia y otros países. Estos intercambios culturales han potenciado y fortalecido los proyectos y procesos de creación, circulación y formación en sus barrios y comunidades, donde cada vez más la gente del común da a conocer sus inquietudes, sugerencias, apreciaciones de sus realidades y problemáticas que más les afectan, buscando un diálogo directo con la institucionalidad pública y privada, que permitan reflexiones, consensos, debates y empoderamientos, siendo protagonistas de la construcción de nuevas ciudadanías y de nuevos modelos sociales, políticos, culturales y económicos.

El Cine comunitario de Ciudad Bolívar ha consolidado al *Festival Internacional de Cine y Video Alternativo y Comunitario "Ojo al Sancocho"*[5] como el festival de cine comunitario más importante de Colombia y de América Latina, como un aporte a esa ventana de visibilización y reconocimiento de otras propuestas audiovisuales, de historias locales, protagonistas de la vida, narrativas surrealistas, estéticas de muchos colores; una relación diferente y de igual a igual con la "*industria cinematográfica colombiana*" y las otras realidades audiovisuales que han permitido cientos de intercambios culturales y de experiencias.

5 http://www.ojoalsancocho.org/



Sueños Films Colombia
Cine y Video Comunitario

MinCultura
Ministerio de Cultura

PROSPERIDAD PARA TODOS

Afiche del 7mo Festival Ojo al Sancocho

Ojo al Sancocho, se ha convertido en una alternativa artística y cultural, para el Sur de Bogotá a través de conciertos, foros, encuentros, conversatorios, lunadas, canelazos y sancochos comunitarios. Se han generando intercambios de artistas locales con artistas de reconocimiento nacional e internacional como Jorge Velosa y los Carrangueros, Los Gaiteros de San Jacinto, 1280 Almas, Conhector, Cesar López, Andrea Echeverry, Wejxakiwe (Cauca), Marianne Evans-Lombe (E.E.U.U.). Estos son algunos de quienes han permitido, fortalecer la cultura viva, comunitaria y audiovisual de todas y todos en Ciudad Bolívar.

A Ojo al Sancocho han asistido invitados e invitadas de diferentes regiones del país y del mundo y ganadores de premios en festivales como Cannes, Berlín y los Oscar, entre los que se destacan Manuel García Serrano (Tus ojos, España), Pablo Baksht Segovia (México), Fran Ilich escritor y artista mexicano de medios (México), Chico Serra y Cilan Oliveira (Brasil), Ramiro García (Cine en movimiento, Argentina), Jóse Luis Sepúlveda (Pejesapo, Chile), Irma Ávila Pietrasanta (México), Daniel Goldman (España), Juan Carlos Vázquez ("Filme Sozialak" Bilbao, Estado español), Toni Navarro del Festival de Cine de Derechos Humanos (París, New York), Hugo Gerdel, Yoribeth Cuéllar (Venezuela), Pocho Álvarez, Daniel Andrade, Armando López (Ecuador), Francisco Yagues, Maysel Bello, Susana Molina, Anita Curbelo (Cuba), María Morales Tarqui (Bolivia), Salvo Basile, Jesús Martín Barbero, Lisandro Duque, Omar Rincón (Colombia), entre otros.

La experiencia de cine comunitario Ojo al Sancocho ha sido reconocida a nivel nacional e internacional como "una de las **100 experiencias que cambian al mundo**" (Revista Semana, 2013); ha sido galardonado con el Premio de periodismo Semana-Petrobras al Mejor Medio Comunitario de Colombia en 2010, con el Premio Cívico por una Bogotá Mejor-Casa Editorial El Tiempo a la Mejor experiencia comunitaria de Bogotá en 2009); y ha sido -postulada al premio de la UNEP Naciones Unidas como la mejor experiencia en innovación autosostenible urbana en Colombia en 2010. Octubre del presente año ha sido declarado en toda América Latina el mes internacional del Cine Comunitario, como un especial homenaje al cineasta Stefan Kaspar (1948-2013). En Colombia se llevarán a cabo varias actividades, entre las cuales está el séptimo Festival Internacional de Cine Comunitario "Ojo al Sancocho", del 11 al 18 de Octubre de 2014, en Ciudad Bolívar, Bogotá, Colombia. Extendemos la invitación a todas y todos.

HACER COSAS INAPROPIADAS EN MOMENTOS APROPIADOS:

LAS COYUNTURAS DE SER DELIBERADAMENTE ROMÁNTICO O PERSISTENTE*

* Transcripción de la participación / ponencia / dialogo de David Gutiérrez Castañeda realizada en el evento "Conciencia Colectiva ¿Con quién podemos Andar?" el 18 de Julio de 2014 en la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá. Transcripción Vanessa Cárdenas"

DAVID GUTIÉRREZ CASTAÑEDA

David Gutiérrez Castañeda (de nacionalidad colombiana, residente en México) es sociólogo de la Universidad Nacional de Colombia (2006), Maestro en Historia del Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México en el área de arte contemporáneo (2011), candidato a Doctor en Historia del Arte en la misma institución. Miembro del colectivo de investigación Taller de Historia Crítica del Arte (desde 2006) y de la Red de Conceptualismos del Sur (desde 2008). Ha ejercido como profesor e investigador de la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia en la Licenciatura de Artes Visuales (2008-2009), en la Universidad Panamericana (2007-2008), en la Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio de la Universidad Nacional de Colombia (2006-2009), en la Universidad de la Comunicación México (2012) y en la Academia de la Danza Mexicana (2013-2014). Becado por Colegio Mexiquense y la Fundación Ford para el programa Libertades Laicas para una estancia de investigación sobre arte y laicidad en el Colegio de México (2006). Ganador del Premio Nacional de Crítica de Arte del Ministerio de Cultura de Colombia 2010. Entre sus investigaciones se cuenta: Mirando Más Allá, Going In: Arte e Intereses Sociales en Colombia (Universidad Nacional de Colombia: 2006), Gathering: Procesos Culturales y Movimientos de Autoafirmación (Universidad Panamericana: 2007-2008), Las Prácticas Artísticas Contemporáneas como Fuente para el Aprendizaje Significativo (Universidad Pedagógica Nacional: 2008). Mapa Teatro 1987-1992 (Universidad Nacional Autónoma de México: 2009-2012). Ejercicios de Restitución (Universidad Nacional Autónoma de México, en curso). Es autor del libro Mapa Teatro 1987-1992 (2014). Autor de varios artículos y asesor en diversas instituciones latinoamericanas sobre prácticas artísticas contemporáneas y procesos sociales en América Latina.

Hacer cosas inapropiadas en momentos apropiados es una consigna de pensamiento que hemos estado trabajando con una serie de colectivos en el contexto latinoamericano, pero tiene un subtítulo que podría ser *las coyunturas de ser deliberadamente romántico o persistente*. Una manera de tratar de comprender críticamente una condición poco representable de la acción sobre las urgencias sociales: que estás también las hacen personas emocionalmente ubicadas. En esta charla no se desarrollará un argumento preciso, sino que se darán algunas nociones e ideas generales para, luego, alimentar la discusión.

Soy académico, soy teórico. Aunque documento e investigo sucesos sociales y artísticos. Sé que trabajar desde la academia puede ser un poco engorroso, sobre todo por el ejercicio discursivo de citas, autores y esas cosas que hay que hacer y de alguna manera nos refugia de los que estamos trabajando en estos lugares. Mas aún, también creo que en el ejercicio de pensamiento y de reflexión uno puede encontrar diferentes coyunturas o espacios para movilizarse en algún tipo de prácticas, y ahí es donde me ubico: una vida deliberadamente académica y muy romántica, con un ejercicio de estar cerca a los actores. Agentes comprometidos en la transformación de la vida. Colaboro, como plantearía Peter Slotdeijk en *La Muerte Aparente del Pensar* (2013), desde el ejercicio de pensamiento. Por eso me entusiasma mucho estar acá, porque por más que sea una mesa académica, es un reconocimiento de experiencias y de procesos. Dicho eso, me disculparán mis citas y mis referencias académicas. Son herramientas de uso.

Me ubico más que todo en una serie de intersticios: ¿cómo es que las practicas artísticas participan de las dinámicas de los procesos sociales y políticos, llámense activismo, terapia o pedagogía? Más que una historia o un entendimiento de las prácticas del arte en sí mismas, el ejercicio de pensamiento sobre el arte lo ubico ahí. No tanto en la exhi-

bición, en el museo o en la galería, o en la trayectoria de artista en el mercado del arte, que son cosas que hay que ver. No me opongo a pensar trayectorias de artistas y de pensamientos que están vinculados a la dinámica de utilizar estas plataformas. Más aun me interesan más los procesos dinámicos de lo social. Quisiera comenzar con esta cita, que me parece muy puntual, de Slavoj Žižek, de un texto como de principios de los 2000 que se llama *¡Tu puedes!* El texto dice:

> 'Cuando escucho la palabra cultura echo mano de mi pistola', se supone que dijo Goebbels. 'Cuando escucho la palabra cultura, echo mano de mi libreta de cheques', dice el cínico productor de la película de Goddard "Le mepris". Un lema izquerdista invierte el refrán de Goebbels: "Cuando escucho la palabra pistola, trato de buscar cultura". La cultura, según ese lema, puede servir como una respuesta eficaz contra las armas de fuego: una irrupción de violencia es un 'pasaje al acto' originado en la ignorancia del sujeto. Pero la noción es socavada por el ascenso de lo que se podría llamar el 'racismo posmoderno', cuya característica sorprendente es su insensibilidad para la reflexión.

Voy a leer unas ideas de por qué comenzar con esta cita:

Debí tener como 6 años cuando vi por primera vez el cielo estrellado de los llanos orientales colombianos cubrirse con hermosas ráfagas de luz amarilla, en la vereda de Apiay, en Villavicencio (Meta), donde vivía en una hacienda de mis padres. Era profundamente conmovedor. Era el final de la década de 1980 y como mis hermanos mayores estaban fascinados, como toda su generación, con la saga de Star Wars (la veían una y otra vez), no pude dejar de imaginar que esas hermosas luces que cubrían la casa de campo de mi familia en las noches era una disputa de los rebeldes contra el Imperio. Imaginaba que de alguna manera presenciaba a lo lejos la liberación de los planetas controlados por un autoritario circuito de comercio intergaláctico. Y, que era hermoso y que sucedía ante mis ojos. Le pregunté a mi padre. Me aclaró que sí eran luces de los rayos lanzados por la paz por un ejercito digno que buscaba la liberación, pero no intergaláctico, sino que eran los entrenamientos nocturnos de la Fuerza Aérea Colombiana, que tiene una de sus bases militares más importantes a unos kilómetros de donde estaba nuestra casa. Aclaró mi padre que su lucha era al contrario que el

de la saga intergaláctica: iban en contra de los rebeldes que destruían la paz del país. Nuestra preciada paz de clase media terrateniente. Al fin de cuentas, era nuestra casa de campo. Por primera vez en mi vida me enteré de qué era la paz: todo aquello que el ejército hace para liberarnos de los rebeldes. Ahora, más que conmovedoras, esas luces eran dignas de admiración.

Muchos años más tarde, ya estudiando sociología en la Universidad Nacional de Colombia, reconocí que eso que había imaginado cuando pequeño era mucho más complejo; que la paz es mucho más complicada de lo que acostumbramos a considerar cotidianamente. Que el ejército no es el bueno ni que los rebeldes tampoco son los buenos; que las adscripciones e imaginarios unilaterales de juicio sobre lo bueno, lo malo, lo correcto, la guerra y, sobre todo, la paz, en las cuales incluso yo creía, se habían complejizado tanto en la historia reciente de Colombia por medio de dolorosos genocidios, desapariciones, secuestros, desplazamientos y la fundación del terror gracias a los ataques explosivos y armados contra la sociedad civil desde la década de 1990; que la configuración de la violencia es más complicada de lo que acostumbramos a notar cuando decimos "esos son los malos"; que la suma de guerrillas, ejércitos, paramilitares, narcotráfico, corrupción y delincuencia organizada genera un panorama de incertidumbre en que la sociedad civil vive bajo impotencia y sin comprensión de qué flujos de poder y biopoder atraviesan sus vidas; que la muerte es más que el dolor de la pérdida, es también la constatación de que estamos todos metidos en cruciales encrucijadas en que las formas de nuestras vidas pierden referente y acogen la angustia.

Por un momento me sentí culpable por no saberlo, por no darme cuenta, por no hacer nada. Luego comencé a trabajar en proyectos artísticos y culturales y a escribir sobre cómo generar justicia por medio del arte. Cuando escuchaba la palabra pistola, deliberadamente buscaba la cultura. Desesperadamente quería que lo que trabajara nos hiciera sentir, "recuperar el alma en el cuerpo", recuerdo que promulgaba. Todo era tan urgente y doloroso, sobre todo porque trabajamos con los marginales, los pobres, las víctimas, un genérico sujeto social que argumentaba que todo lo que hacíamos estaba bien, era pertinente; como si ellos fueran los únicos que debieran cambiar su vida. Así nunca parábamos de hacer, hacer y hacer; trabajar, trabajar, trabajar. Proyectos internacionales de cooperación para la paz en regiones con jóvenes, talleres de educa-

ción artística y teatral, procesos artísticos de sensibilización para desplazados, retiros espirituales para la solidaridad, encuentros internacionales sobre laicidad, religión y responsabilidad del arte, etc, etc.

Tuve que pasar varias crisis personales para hacer una pregunta: ¿cómo puedo encargarme del mundo, de lo que le pasa a estas personas, si siento que no puedo encargarme de mí mismo? Y dándole vuelta a esta profunda cuestión y considerando que incluso hoy no termino de entender qué es lo que pasa por nuestros cuerpos y expectativas de vida, también me pregunté: ¿será que lo que hacemos es pertinente? ¿El arte hace algo? Y lo que hace, ¿es importante para la paz? ¿En qué consiste la Paz? Si todo me parece contradictorio, ¿lo será también la paz? Cada vez que formulaba estas cuestiones a mis colegas sólo me respondían retóricas fundadas en diversas expectativas ideológicas, como el teatro comunitario de la década de 1970 y su nostalgia de izquierda, más que una reflexión profunda que ratificara que nuestro trabajo tenía aunque fuera algún sentido. Sentía también que nos respondíamos así para darnos cierto sosiego y argumento existencial de que había que seguir haciendo lo que hacíamos. Al fin de cuentas, no nos cuestionábamos si lo que con tanta persistencia hacíamos era correcto. Lo sentíamos correcto. Todo era tan urgente, lo sigue siendo, que la sensación de lo correcto nos daba refugio.

Luego, ya en otro lugar del mundo (tuve que salir de Colombia para por fin tener la calma de pensar esto), leí el párrafo de Slavoj Žižek que introduce este ensayo. No pude sino estar muy de acuerdo con lo que allí se plantea: la cultura genera una irrupción en el *pasaje del acto* de la violencia, pero lamentablemente su "característica sorprendente es su insensibilidad para la reflexión". Somos tan sensibles con el acto que no vemos críticamente las contradicciones que funda nuestra sensibilidad. Es paradójico. Mientras sentimos un sosiego de hacer lo correcto, esta misma sensación anula la posibilidad de la pregunta inquietante, a veces angustiosa, ¿Para qué y cómo hacemos lo que urgentemente necesitamos hacer?

Ahora creo que por urgente y doloroso, el pasaje del acto, el vivir el acontecimiento de la vida más allá del imperativo del terror, gracias a la acción cultural requiere la más profunda *pausa*. Entendida la pausa no como la inoperancia y la evasión de la capacidad

de hacer, sino, como nos recuerda Giorgio Agamben en *La Potencia del Pensamiento* (2007), toda potencia es también la potencia de no-hacer. Este movimiento en toda acción, hacer a la vez no-haciendo, funda un momento en que parar abre también los espectros sensibles y reflexivos más allá de la urgencia para que consideremos qué es lo que estamos haciendo. Debido al imperativo ético al que nos enfrentamos en la movilización artística, sensible de la vida nos debemos la pausa.

Ahora bien, una circunstancia que he notado en mucha de la efervescencia por la acción ante la urgencia es que los referentes de la construcción historiográfica, metodológica y poética se difuminan. Y aquellos códigos y maneras que asumimos operar, sin saber qué implicaciones han tenido, se defienden de manera asertiva. A veces, muchos más de las que quisiera reconocer, se defienden de manera autoritaria (aunque seamos de izquierda). No hay nadie más autoritario sino aquel que en el fondo de sí y de su franqueza no puede asegurar ni comprender lo que hace sino que se siente obligado a defenderlo a capa y espada. El psicoanálisis nos muestra que el autoritarismo se funda en la inseguridad. No hay alguien más autoritario que el inseguro. Es por ello, priorizando la pausa, la reflexión crítica, respetando el imperativo ético y meditando la urgencia, que he tratado que mi proyecto de vida sea poder re-posicionar aquellos referentes difuminados en el centro de una discusión constructiva. Esto en ningún sentido quiere decir que pueda evaluar algo que se hace como bueno o pertinente. Sólo que me entreno y busco entrenarme en la posibilidad de comprender la complejidad inherente de toda práctica que asume el cambio de la vida por medio de la cultura. Las siguientes palabras van por ese camino. No deseo que lo sublime de una hermosa ráfaga de luz encegezca la crítica que reconoce las contradicciones y violencias que esconden y afirman lo bello.

Quisiera mostrarles y seguirles comentando mientras vemos un tráiler de una película. Se llama *Mateo*. Esta mañana llegó este trailer a mi correo electrónico. Ésta es una película que se va a lanzar ahorita en Colombia el 16 de agosto, hecha por María Gamboa a partir de una investigación de los proyectos culturales que se hacen en el Magdalena medio colombiano con jóvenes vinculados a la violencia. Una ficción fundada en un reconocimiento de campo del trabajo cultural en medio de ciertos conflictos armados. El documento de presentación de la película dice:

> En medio de "Colombia Respira Paz", estará la historia de Mateo, un joven de 16 años, que cobra cuotas extorsivas a comerciantes de Barrancabermeja para su tío, un jefe criminal. Su mamá desaprueba de las actividades de Mateo, pero acepta por necesidad el dinero que él trae a casa. Para mostrar su valía, Mateo accede a infiltrarse en un grupo de teatro con la misión de exponer las actividades políticas de sus miembros. A medida que se empieza a fascinar con el estilo de vida del grupo, su tío le exige con vehemencia información para incriminar a los actores. Mateo debe tomar decisiones bajo una presión cada vez mayor. A través de esta historia basada en experiencias reales, Mateo y su mamá encuentran la dignidad cuando se enfrentan a las estructuras establecidas del conflicto armado en Colombia. Mateo es, sin duda, una película completamente acorde con la campaña, una historia que invita a la reconciliación, que nace de las entrañas del conflicto que ha azotado por décadas al país. Mateo está basada en hechos reales, es el producto de una larga investigación hecha por María Gamboa, que inició en 2007 en el Magdalena Medio Colombiano acerca de la prevención de la entrada de adolescentes al conflicto armado. Tráiler: http://vimeo.com/100937804

Es la historia de Mateo. Mateo es un joven sin muchas oportunidades económicas y sociales, pobre, vive en el Magdalena medio; o sea, está jodido, y aparte su tío es paramilitar. Su madre no gana suficiente para poderlo mantener y su tío lo contrata o lo incluye dentro de las filas de una organización paramilitar para que se inserte como adolescente dentro de grupo de teatro de la comunidad y que a su vez informe qué es lo que hace este grupo de teatro. A Mateo le pasó algo muy interesante. Él tiene que informar si los actores del grupo de teatro son o no son agentes políticos, como si toda avanzada de lo simbólico fuera partidaria de una geopolítica de bandas y grupos enfrentados. Pero a su vez se empieza a *sensibilizar* con todos lo ejercicios dramáticos, de actuación y expresión corporal que se empiezan a desarrollar dentro del grupo de teatro. Es muy interesante porque la película que hace Gamboa está financiada dentro de un proyecto de cooperación internacional creado por las Naciones Unidas para Colombia que se llama *Colombia Respira Paz* que tiene como objetivo la transformación de la vida de las personas para que vivan en Paz por medio de prácticas culturales. No es claro, ni en el argumento de la película no el proyecto de la ONU que se entiende por paz, mucho menos que tiene que ver con el comportamiento en medio del un conflicto imperante, y mucho menos como es que las prácticas culturales ejercen la transformación. Lo que

me parece sugestivo e interesante de este tipo de producción, aparte de que es una película sumamente franca que realmente hay que ver, es cómo se argumenta que la inserción de una práctica cultural de un contexto de violencia genera las compensaciones necesarias para que los ciudadanos encuentren opciones o estilos de vida diferentes a los del conflicto; que se *sensibilicen*. ¿Cómo participa la sensibilidad en un ethos de violencia? Como si aquellos vinculados a los conflictos no manifestaran un tipo de sensibilidad, se asume que toda sensibilidad (por no decir toda avanzada artística) provista por proyectos de intervención social es, de antemano, correcta, sensata y necesaria para que las personas cambien de *estilo de vida*. Como si sobrevivir en contextos de terror fuera un asunto de estilo de vida que uno puede cambiar siendo poeta o teatrero. Como si la inevitable participación en una vida compleja, en contextos complejos, que tiene a la experiencia de agresión violenta como condición de sociabilidad fuera un asunto de estilo de vida. Como si uno pudiera decidir la experiencia del terror y la violencia como escoge usar un par de zapatos. Además, como si la participación de esta experiencia fuera exclusiva de aquellos que son pobres, viven lejos (sobre todo en el campo y en los márgenes de las ciudades) y que nada tuviera que ver con la sensata y muy bienaventurada clase media urbana colombiana, que parece que para nada es violenta e incluso es muy buena por mandar a expertos profesionales y artistas a que los pobres caigan en cuenta de sus errados estilos de vida. Como si mi padre tuviera la verdad al decirme que el ejército que llenaba de rayos lumínicos (de balas) las noches de mi infancia lo hacía para llevarnos la preciada paz que aquellos con malos estilos de vida querían quitarnos. Como si fuéramos todos tan sensatos. Tan decentes.

O sea, si ustedes buscan el documental, si buscan la película, el argumento que hace la directora dice: Mateo cambia su estilo de vida. Incluso lo dice puntualmente. A mí esto me hizo pensar.

En esta segunda cita que les quiero compartir hay una idea de Elizabeth Povinelli, una antropóloga lesbiana, más buena onda que trabaja con indígenas en Australia. Povinelli escribe en este libro (*The Empire of love*, 2005), una reflexión que se me hace muy interesante. Ella dice:

> ...to wish for a redemptive narrative, to seek it, is to wish that social experiments fulfill rather than upset given conditions, that they emerge in a form that given conditions recognize as good,

> and that they comply to a hegemony of love rather than a truly challenge its hold over social life. It is to wish for a redemptive narrative authored by those who suffer most viciously from the hegemony of this form of intimacy. Instead of redemption´s break from social life, I track the immanent dependencies that emerge in actual life.
>
> ... desear una narrativa redentora, buscarla, es desear que **los experimentos sociales** cumplan, en vez de alterar las condiciones dadas, que emerjan de tal forma que las condiciones dadas los **reconozcan como buenos**, y que cumplan [con los parámetros] de una **hegemonía de amor**, más que desafiar verdaderamente su control sobre la vida social. Es desear una **narrativa redentora** hecha por los que **más sufren con saña** la hegemonía de esta forma de intimidad. En lugar del descanso de la vida social que da la redención, **hago un seguimiento de las dependencias inmanentes que surgen en la vida real**[1].

Aquí viene el punto difícil: es necesario desear una narrativa redentora y hecha por los que mas sufren con saña la hegemonía de una forma (violenta) de intimidad para que la cambien. Me pregunto: ¿Es de desear? ¿Con tan sólo sentir la hegemonía de la violencia se transforma? ¿Acaso la violencia no produce su propia sensibilidad? Me inquieto. En lugar de descansar en la redención (narrativa) de la vida social, como la de Gamboa, hago un seguimiento de las dependencias inmanentes que surgen de la vida real. Mateo, el protagonista de la película, vive una experiencia sensible, entra en un espacio de experimentación sensible, que es el espacio del teatro, y ahí se da cuenta de las formas, da cuenta de su cuerpo, da cuenta de otra posible sensibilidad, da cuenta de su lenguaje, y también da cuenta de las circunstancias, economías y políticas en las cuales está ubicado, y eso le hace a él ponerse en jaque frente a las circunstancias de malestar o de la experiencia con saña, de las que habla Povinelli. O sea, él se vuelve una persona *sensible* (como si no lo hubiera sido antes del grupo de teatro), y al volverse una persona *sensible* se asume, en el argumento de la película, que se da cuenta de que puede abandonar el conflicto. ¿Es posible abandonar la experiencia íntima de conflicto que desborda la comprensión y que esta imbricado en las prácticas de supervivencia de una sociedad? Puede que Mateo tome posición frente a su tío, hombre y paramilitar (o sea el malo), y abandone esa forma de vida y se acerque a la de su madre, mujer y trabajadora honrada (o sea la buena). Pero esto no anula para nada que la vida social que habita

1 Elizabeth Povinelli. (2006). The Empire of Love: Toward a Theory of Intimacy, Genealogy, and Carnality. Duke University Press, 2006. Pág 25. (Traducción Victoria Argoty)

y seguirá habitando Mateo esta imbricada en unas formas de poder y administración del terror, una geopolítica del control y la intimidación, si se quiere una subjetividad paramilitar, con la cual el tendrá que hacer frente y acomodar en su cotidianidad para, al menos, seguir sobreviviendo. Tal vez a Mateo le toque lo que a la gran mayoría de colombianos nos ha tocado: aunque veamos no sabemos nada y guardamos silencio, deliberadamente ignoramos, o huimos, o negociamos con estos agentes de poder por el acceso al empleo y a las condiciones mínimas de vida. Entonces, ¿Qué es lo que puede la práctica artística? ¿Qué es lo que hace el uso deliberado para lo social del arte?

Aquí hay una serie de imaginarios muy importantes: (1) las prácticas artísticas son buenas, desarrolladas en contextos de trabajo social y cultural, porque hacen a la gente *sentir* (como si antes de estas intervenciones no hubieran sentido). (2) Que la gente *sienta* es muy importante para que se de cuenta que coyunturas de orden social, económico, político, afectan sus cuerpos. Solo sentir, al parecer, transforma las vidas. (3) Hay que promover más arte, como mecanismos de compensación de la violencia, porque eso genera modos de vida diferentes a la violencia. (4) La vida cultural y sensible al parecer no tendría nada que ver con la vida del conflicto armado. Sino que da la impresión que la redime. El arte, más bien su práctica, en los contextos de intervención social sobre los conflictos sociales, opera, *performa*, como una narrativa redentora.

La semana pasada estuve trabajando en Medellín, en la comuna 13, así como los colegas de Ojo al Sancocho, aquí presentes. Allí, una chica brillante, Juliana, me decía: "es que yo no tengo ninguna víctima en mi familia, a mí esto nunca me a tocado". Le respondíamos con Helena López, mi colega que vino desde México a trabajar conmigo y con ellos, le devolvíamos la pregunta: "¿te has dado cuenta entonces, más bien, cómo es que el terror y el miedo y la impotencia hacen parte de tu propia existencia?". Tal vez que de hecho o de facto, las corporalidades y las intimidades a las cuales está vinculadas Juliana, como algunos de nosotros, no hayan sido cuotas dadas por mecanismos o lógicas de venganza; mas aún, ella vive allí. Su cuerpo vive esa realidad. Es muy interesante que Gamboa diga en el argumento de la película: "Mateo cambia de estilo de vida". Es como si la vida en conflicto fuera un estilo y la vida en el arte fuera otro estilo y que uno compensa sobre el otro. Aquí nos estamos metiendo en un lugar muy difícil, estamos discutiendo la función social del arte. ¿Tiene el arte una función social?

No sé si se han dado cuenta, pero de lo que estoy tratando de hablar es el lugar de lo afectivo y lo sensible dentro de los procesos políticos. Casi siempre esta dimensión la ubicamos en la condición artística de la experiencia. Generalmente cuando uno habla de lo sensible, se piensa en esto: en la cursilería. Esto es muy interesante por que cuando hablamos del afecto y de la sensibilidad en los contextos de conflicto, generalmente no damos cuenta también de que estas retóricas melcochudas también están como parte de los relatos sobre la violencia. La fotografía de la violencia en Colombia, al modo de Jesús Abad Colorado, nos conmueve. Esto, al parecer, es bueno. Al conmovernos, al parecer, nos concientizamos. En otras palabras: al sentir hacemos conciencia. ¿Es esto posible? ¿Qué tipo de conciencia estamos promoviendo con el arte?

¿Qué es lo que les propongo? Que necesitamos pensar críticamente el lado cursi de los contextos de trabajo, de las dinámicas y de las responsabilidades, o sea, esos elementos que ya hacen parte vital de la experiencia de trabajo, de las organizaciones y de los proyectos culturales. Tal vez es mi confianza, para no quedarnos con el argumento retórico clasemediero de que Mateo se salvó porque entró en un grupo de teatro. A veces hay que parar, hacer la pausa, estar en momento de paciencia para preguntarnos qué es lo que está acción poética opera en la circunstancias de la vida antes de sentir la urgencia de decir: "es bueno y hay que hacerlo".

Nunca me van a escuchar decir que el arte ayuda, en ningún contexto de trabajo. Porque el arte no es el que ayuda. A mi modo de ver, el arte es un régimen de las imágenes, puestos en circuitos de circulación y visibilización y de profesionalización económica. Más bien lo que podría generar las compensaciones necesarias es la labor de las propias personas. Las propias personas encargándose de sus propias circunstancias, tomándose la casa, filmando un documental, trabajando día con día. O sea, no es el hecho de hacer un documental o de hacer una exhibición lo que transforma tu vida: son las dinámicas de trabajo, reflexión, experiencia, experimentación y sobre todo de afectación, que día con día, insistentemente, van recordándonos que hay unas sensaciones, unas circunstancias y unos conocimientos que pueden ser elaborados de otras maneras y que, a veces, la sensación nos lo recuerda, son incomprensibles. Entonces el arte no cambia la vida; las personas son las que cambian sus vidas. El arte puede ser entendido como una práctica más, como pueden ser el deporte, la medicina, la academia, donde

se experimentan tipos de relaciones, procesos de conocimiento y se ponen en juego las afecciones. A todo eso lo llamo *Ejercicios de Restitución*, que significa encargarnos de nuestros propios procesos poniendo el cuidado como eje del dinamismo: una serie de labores que son inevitablemente sociales, aunque las hagamos sobre uno mismo esto tiene que ver como es que habitamos el mundo con los otros. En ese sentido, son labores relacionales. O sea, no es en el discurso: decir que porque tenemos un centro cultural o por que estamos trabajando en un proyecto independiente documental, o porque hacemos trabajo con comunidad ya estamos salvando la vida, como Mateo en la película. Sino más bien dar cuenta de que lo que estamos produciendo es una serie de prácticas, de técnicas, de maneras, jugar en jaque frente a contradicciones muy particulares de la vida de las personas, e incluso de nuestras propias vidas. Por eso estamos en ese agenciamiento. Ahora hay toda una discusión muy importante acá, porque implica dar cuenta afectivamente de que uno como gestor, como artista, como líder comunitario, incluso como beneficiario de los proyectos, importa. Pero no importa porque haya padecido la violencia, no; importa por que es un sujeto vital que da movimiento, impone entusiasmo al ejercicio. A eso lo llamo: *Yo importo o Lo que puede un cuerpo*.

Cuando hablamos de persona, de lo que estamos hablando es la construcción social de relaciones. Cada cual se construye en relación con los otros y hay un elemento muy interesante en esto: hablar de persona es hablar de cómo uno es afectado por el mundo, y eso etimológicamente se llama buscar la emoción en nuestras vidas. Emoción es *e-motion*, viene de poner en movimiento. Entonces uno de los elementos más interesantes de ese tipo de proyectos o prácticas culturales es dar cuenta de cuál es nuestro movimiento, o sea, de cómo nos movemos. Por ello me parece pertinente la noción que titula este evento: *¿con quién podemos andar?*. Si damos cuenta de cómo cada uno de nosotros nos movemos ante el mundo, podemos dar cuenta de hacia dónde, de qué manera, con qué ritmo, con qué esfuerzo nos movemos, y así podremos dar cuenta no de que el arte sea un ejercicio de salvación, sino de que esas dinámicas son las que generan transformaciones. Pero ahí hay un límite muy interesante.

Hay un autor marxista llamado Michael Löwy, en un libro precioso que escribió en 1999, *Rebelión y melancolía. El romanticismo a contracorriente de la modernidad*, reivindica el romanticismo. Claro hay que vindicar el romanticismo, o sea hay que poder poner

lo sensible, lo afectivo, como el espacio de las discusiones en términos de lo político. Una cosa que me ha pasado a mí, que he conversado mucho con Jimena Andrade y con algunos interlocutores, es que cuando uno da cuenta de qué es ese motor afectivo, de qué está detrás de la iniciativa de trabajo político desde los movimientos sociales, generalmente encuentra una serie de valores paranoicos, o una serie de afecciones paranoicas. O sea, siguiendo la consigna de Löwy, si uno se pone a buscar y revisar qué es lo que se siente cuando estamos en una dinámica de trabajo, de esfuerzos, de marchas, de discusión, de taller, de escritura de convocatorias, se habita un afecto bastante paranoico. Ese afecto lo llamo resentimiento, y aquí hay un elemento interesante: generalmente cuando hablamos de la dimensión sensible pensamos en la cursileria. Pero es muy difícil darle un sistema de representación a lo que ahora llamamos los afectos problemáticos. Estamos llenos de afectos problemáticos: rabia, decepción, frustración, angustia, furia. Esta serie de afectos son muy difíciles de representar, pero no porque sean malos, porque son motores de la experiencia y de la movilización de lo sensible. El asunto es que la moral ha calificado a estos valores o los hemos calificado históricamente desde la moral, como valores cerrados, como experiencias de lo sensible que deben ser clausuradas. Entonces, si tienes un problema con alguien, tienes que solucionarlo, tratar de ser bueno, si te golpean una mejilla tienes que aceptarlo o poner la otra para que el te siga golpeando. Si, esto es muy difícil porque entonces uno tiene que encapsular la libre manifestación de su afecto negativo, o su afecto problemático, lo que va produciendo, según la autora Eve Sedwgick, una experiencia paranoica de acción.

Sedwgick analiza la paranoia en un libro maravilloso del año 2003, *Touching Feelings: Affect, Pedagogy, Performativity*. Es muy interesante: ella es autora de estudios gay, lésbicos, queer; busca proyectos culturales de resistencia y los llama *camp*, por eso está un poquito resaltada la palabra ahí. Lo *camp*, ¿qué es? Es lo absurdo, lo paradójico, lo grotesco. Si lo *camp* es que una mujer de ochenta y tantos años, fea y arrugada, se maquille, se ponga botox, se ponga una peluca y salga como una diva, es absurdo, pero es atractivo, es como el travesti que se hace mas mujer que una mujer. Pero también lo *camp* puede ser hacer esas cosas raras, extrañas, que suceden en la cotidianidad de los lugares o de los espacios, como tomarse la calle, tomar escenarios que ya están normatizados, pero tomárselos de manera ambigua y extraña. Un poco lo que analiza Eve Segwick es que para ella las expresiones en lo *camp*, son estas expresiones ambiguas,

divertidas, grotescas, muy estéticas (ella les pone calificativos muy interesantes, lo llama proyecto de desnaturalización, desmitificación y exposición burlona de los elementos de la cultura dominante, burlarse de aquello que a uno lo oprime). Tomar lo que te oprime, lo que te provee resentimiento, pero burlándote de el. Lo que ella dice es que, paradójicamente, las prácticas culturales de este tipo son profundamente paranoicas, siempre están rondando con el fantasma de la represión, de la opresión, del ataque. No es que no sea real: es real, sí sucede y lo entendemos en el contexto colombiano con plena claridad. El asunto aquí no es cancelar por un romanticismo clichesudo los afectos problemáticos y decir: no, no hay represión, nosotros tenemos que salir gozosamente a la calle. No. Lo que propone Eve Segwick es tomar estos afectos problemáticos que no tienen estatuto de representación en experiencias de movilización de lo sensible: realmente encargarse de la decepción y realmente encargarse del resentimiento, explícitamente. No clausurarlo en pro de un bienestar futuro, sino promover aquello que el resentimiento afecta y cómo afecta y cómo genera interrelaciones personales.

Por eso, para cerrar, les traía una idea. Es la última. Les quiero hablar de una artista brasilera llamada Lygia Clark, que se ha vuelto un canon muy importante dentro de las prácticas culturales y sociales, en los últimos años. Ahora, en este mismo instante, hay una muy problemática retrospectiva de su trabajo en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Lygia fue una artista que dejó de hacer obras de arte, en el sentido estricto de la palabra. En el año 1963, cuando vivía en Sao Paulo, dejó de exhibir como práctica central de su vida. Dejó de hacer cosas que pasaban en una galería, en un museo, como todos los artistas que estamos aquí sentados. Lo que hacia Lygia era experimentos y experiencias que están conectados a partir de una pieza que se llama *caminando*: consiste en cortar una cinta de Möebios. Lo que hace Lygia es promover experiencias que afectan el cuerpo y dar cuenta de cómo afectan el cuerpo. Entonces el arte no es exhibir algo sino participar de una experiencia y la creatividad no está en fundarse como un autor con trayectoria sino tener la capacidad de promover experiencias. Luego hace una pieza donde una bolsa de aire sostiene una roca (a veces se puede hacer con un huevo). Si lo hacen realmente inflan un globo con una bolsa de plástico y ponen el huevito, realmente van a experimentar la sensación de angustia. Es increíble, uno va sintiendo que mientras va moviendo el globito hay una sensación de que el huevo caiga que te produce y va alimentando la misma angustia. O esta otra, llamada *El Objeto*

Relacional, hecha en un proyecto que se llama *La Estructuración del Yo*, la última obra de Lygia antes de morir. Aquí lo que hace es manipular objetos para ponerlos en diferentes partes del cuerpo, y eso va incitando a sacar experiencias atadas en el cuerpo que no necesariamente tienen nombre, o enunciación. Con esto quiero cerrar: ella llamaba a todo esto "un estado del arte sin arte", que es lo que hacia Lygia. Hay que dar cuenta de esas emociones conflictivas que no podemos nombrar. Un estado del arte sin arte es promover actividades donde la confusión de todas las emociones, de todos los movimientos, incluso los sociales, toma forma, y al tomar forma puede ser experimentada por los otros. Para Lygia esto tenía condiciones terapéuticas, podía ser una terapia. Hay algunos autores que dicen y manifiestan que no, pero lo importante aquí es que es un mecanismo para poder dar cuenta de estos afectos reprimidos, problemáticos. No digo que los artistas tengan que hacer piezas como las de Lygia Clark, pero sí dar cuenta de que las circunstancias sociales y políticas de trabajo pueden generar mecanismos de compensación que no son del todo cómodos, bonitos y felices, o redentores como la experiencia de Mateo en la obra de teatro de la película que va a salir pronto. Eso es todo lo que les quería compartir.

Gracias.

EL SEÑOR H*

*Este cuento hace parte de *Piénsese sin miedo [un proyecto para des.interiorizar la guerra].*

PIÉNSESE SIN MIEDO

GUERTHY GUTIÉRREZ

El proyecto *Piénsese Sin Miedo* creado en el 2013, es el resultado de una investigación, aún en curso, basada en la noción de víctima del conflicto armado en Colombia y las dimensiones de la victimización: miedo, desprotección por parte de la ley y del Estado, terror, desconfiguración de un territorio, de una identidad, etc. Estas dimensiones son implantadas a las víctimas por parte de todos los actores del conflicto, armados y no armados. El proyecto se plantea como una forma de resistencia y de rechazo a estas dimensiones. Pero, ¿cómo se resiste? Accionando, y es por eso que se le da el nombre de acciones a todo lo que conforma el proyecto: un libro, una pagina web, la intervención en la Biblioteca municipal de Chía Hoqabiga, la participación en el programa "Linkeados" del Canal Capital, una entrevista con Nicolás Rizo de Stereo Joint Records, un canal radial, y otras más que vienen en camino, como talleres en colegios, programas de radio, festivales y publicaciones. En la investigación se reconceptualiza y adopta la idea del enemigo para hacer partícipes a las personas del proyecto, para que lo sientan suyo y lo conviertan en una cadena de acciones que involucre a todos participen, pues las dimensiones e ideas desarrolladas no solo atraviesan a la víctima sino a los colombianos en general, pues todos vivimos de alguna u otra manera el conflicto armado.

Creado por Los Enemigos (L.E.) (personas que resisten a los grupos opresores y a las dimensiones implantadas por estos), Piénsese Sin Miedo es un proyecto que está en la búsqueda de un punto de convergencia para que todas aquellas personas provenientes de lugares, saberes y vivencias diferentes puedan generar nuevas acciones en la construcción de una contrahistoria. Para esto, L.E. elaboran marcos de acción específicos en múltiples espacios, de los cuales se apropian para generar encuentro, lectura, intercambio, aprendizaje, análisis, acción, difusión, opinión y tensión de los conceptos dados, ya que no pretende dar una verdad única; por el contrario, pretende ver de manera diferente conceptos que ya hemos interiorizado en nosotros, como lo es violencia y el miedo.

Para ver más del proyecto siga el link: http://piensesesinmiedo.wix.com/sinmiedo-

PARTE 1

—¿Sabe usted por qué está acá?

—No, no lo sé. Me duele mucho la cabeza y lo único que recuerdo es haber metido la llave en el candado del garaje de mi casa, pues quería abrirlo y guardar mi carro.

—Aunque tenemos miles de casos, el suyo fue tan rápido y tan inesperado que... bueno... Tampoco sé por qué usted esta acá...

Suspira profundamente, haciendo gestos de no saber nada y sigue hablando

—Lo único que podemos hacer es un estudio memorístico. No me mire así, ya le explico. La única manera de saber por qué está acá es utilizar los recuerdos que están en la memoria de alguien más, con el fin de ilustrar lo sucedido. Le aclaro que tiene que ser una persona que usted crea que pudo haber visto algo, o no servirá de nada. Es un procedimiento bastante fácil: usted va a ser un espectador del recuerdo de alguien más, es como si estuviera en cine. Muy fácil... Sentirá mucho sueño y podrá ver una hora ya vivida de la persona que escogió. Fácil.

—Pero y usted, ¿cómo hace eso? A mí me da mucho miedo. Además no puedo ver bien, veo borroso; yo creo que es por el dolor de cabeza. Tengo un leve recuerdo de caer al suelo, debí pegarme muy duro.

—Señor H, usted no se pegó en la cabeza: usted tiene dos balas incrustadas. Es por eso que le duele la cabeza y no puede ver bien. Ahora usted está muerto. Se lo digo porque creo que no se ha dado cuenta. Por otro lado, si usted y yo no descubrimos la naturaleza de su muerte o el por qué tiene esas balas incrustadas en la cabeza y…

Mientras se voltea, H es revisado por su acompañante, quien continúa diciendo:

—*en el pecho, no podrá salir de acá. Nunca.*

Ante esta respuesta, H se queda callado. Tratando de mirar fijamente y con un tono alto dice:

—¿Cómo así que estoy muerto? Pero, ¿en qué momento? ¿Balas? ¿Cuáles balas? ¡Pero si yo no cargo con armas! Y además, ¡estaba en mi casa! ¡En mi casa! ¡Por Dios! ¡Mi familia! ¿Están muertos también?

Siguió hablando y preguntando durante un largo tiempo y su acompañante solo escuchaba, hasta que pudo decir:

—*Señor H, cálmese. El único que falleció fue usted y entre más tiempo esperemos más borrosos van a ser los recuerdos de la persona a la que escoja, por eso tiene que ser pronto. Además, como ya le he dicho, es la única forma de responder sus preguntas.*

H se sienta, agacha la cabeza sosteniéndola con su mano y, mirando al suelo, dice:

—Agustina. Yo quiero saber qué vio ella.

H empieza a relatar lo que ve en el recuerdo de Agustina.

Miércoles 27 de julio del 2005. Hora: 10 pm.
Recuerdo de Agustina, hija mayor de H.

—Está en su cama, durmiendo acompañada por su mamá, Elena. Escucha sonidos muy profundos; se despierta pero sigue un poco adormecida. Pregunta entre dientes, "¿qué fue ese sonido?" Al mismo tiempo, escucha a Violeta, gritando desde la otra habitación:

—¡Doña Paz! ¡H! ¡H!

Agustina ve a mi mamá correr por el pasillo y bajar las escaleras; Elena y ella se miran; están anonadadas, en shock. Se dicen algo, pero no logro entender qué es. Se pone una sudadera, unos tenis que yo le regalé y un saco; llama por teléfono a su amiga Alicia y le dice:

—¡Ali, amiga, mataron a mi papá!

Su amiga estaba ya dormida también, pues le responde con voz ronca:

—¿Qué? ¿Cómo así? ¿Quién?

No entiendo de qué más hablan pero Elena le dice que cuelgue el teléfono porque alguien puede llamar, pero que antes le diga que mañana no va a ir al colegio.

Ella cuelga y baja con Elena al parqueadero. El carro esta prendido todavía; me escucha tratando de respirar y quiere ver, quiere comprobar lo que está pasando. Mientras tanto, mi hermano Benjamín trata de alzarme con ayuda de mi mamá. Estoy botado en el piso: hay mucha sangre y varios vecinos alrededor. Cuando me suben a la parte de atrás del carro, Agustina entra, me ve, ve sangre; ve el cojín del carro, ve sangre. Me dice algo y alguien la saca para poder cerrar la puerta. El carro arranca. Entra a la casa.

Ahora están en la Clínica Chía. Elena está caminando de un lugar a otro fumando. A Agustina le molesta que fume, pues cree que no es el momento apropiado para hacerlo. Algo pasa y la dejan entrar a un pasillo. Agustina tiene mucho frío. Esperan un rato. Entran a una habitación. Estoy en una camilla: ella llora y alguien la acompaña, no sé quién es, pero también llora. Me toca: estoy frío. Le da miedo verme porque tengo la cara muy hinchada. Me ve; no sabe si estoy muerto, no logra entenderlo. No sabe qué es la muerte; no entiende nada.

Ahora Agustina está el carro con mi hermana, mi sobrino, mi hermano, Elena y mi mamá. Salen de la Clínica Chía hacia otra en Bogotá porque estoy muy grave. Cuando están pasando frente a Centro Chía, suena un celular, el de mi sobrino:

—Si señora —cuelga el teléfono. —Que nos devolvamos.

Alguien pregunta algo: él empieza a llorar. Ya todos entendieron que estaba muerto.

Mi hermano se recuesta sobre el volante y comienza a llorar. Mi mamá le dice que pare el carro porque así no puede manejar: él se seca las lágrimas y sigue manejando. Agustina está en la parte trasera del carro, del lado de la ventana izquierda. Hace una panorámica del carro con sus ojos: todos lloran, menos ella. Mira por la ventana; intenta llorar pero no puede.

Ahora están en la Clínica Chía —de nuevo—; Elena está caminando de un lugar a otro fumando. A Agustina le molesta que fume, pues cree que no es el momento apropiado para hacerlo. Algo pasa y la dejan entrar a un pasillo. Ella tiene mucho frío. Esperan un rato.

Entran a una habitación. Estoy en una camilla: ella llora y alguien la acompaña, no sé quién es, pero también llora. Me toca: estoy frío. Le da miedo verme porque tengo la cara muy hinchada. Me ve; no sabe si estoy muerto, no logra entenderlo. No sabe qué es la muerte; no entiende nada...

Ya perdí la noción del tiempo y ella también... No puedo ver más.

H está llorando.

—Tranquilo. Su hija tiene recuerdos muy lúcidos pero en su mayoría son muy borrosos. Es por eso que se repiten eventos. Repiten eventos.

Entre lágrimas H dice:

—Ella no sabe quién me mató.

—No. ¿Intentamos con otra persona? Su mamá de pronto vio algo. Según el recuerdo de Agustina, ella fue una de las que bajó primero a su encuentro.

—No, el de mi mamá no, no podría soportar ver su sufrimiento. Mejor mi hermano, Benjamín.

H empieza a relatar lo que ve en el recuerdo de Benjamín.

Miércoles 27 de julio del 2005. Hora: 9 pm.
Recuerdo de Benjamín, hermano menor de H.

—Está en su casa, frente a la mía; acaba de llegar del trabajo y está muy cansado. Ha estado pensando en mis sobrinos todo el día, así que descarga su chaqueta y va a buscarlos. Se tranquiliza un poco al sentir que el carro llega, pero su corazón empieza a palpitar muy rápido cuando escucha unos ruidos. Se asoma por la ventana y me ve en el suelo, se llena de angustia y sale corriendo de la casa: lo primero que ve son las heridas en mi cuerpo. Intenta alzarme para meterme en la camioneta pero no puede, estoy muy pesado. Llega un vecino a ayudar y, después de un gran esfuerzo, me meten al carro. En ese momento llegan Violeta y mi mamá; se suben también. Él maneja rápido: está muy angustiado; ve que todavía sigo vivo y por eso no se demoran más que unos minutos en llegar a la Clínica Chía. Me bajan entre todos, haciendo otro gran esfuerzo. Llega un médico, me ve, voltea su cara y habla con mi hermano: le dice que estoy muy grave y que

me tienen que llevar al hospital en Bogotá. El corazón de mi hermano sigue latiendo intensamente; no sabe que pensar, no sabe a dónde ir, solo quiere que yo esté bien. Llega la ambulancia. Mi hermano se sube al carro con todos los demás. Arranca el carro y de nuevo va rápido; no quiere llegar después de que yo llegue a la clínica en Bogotá. Van pasando por Centro Chía y suena un celular: su corazón se detiene. Contesta mi sobrino y dice:

—Que nos devolvamos.

Ya todos entendieron lo que había pasado: me acababa de morir. Benjamín empieza a llorar sobre el timón y deja de manejar pues ya no le importa nada; su hermano, su amigo, su compañero acababa de morir. Por un sonido que produce mi mamá se da cuenta que hay más gente en el carro; se seca las lágrimas y coge de nuevo el timón. Se va llorando todo el camino de regreso. Llegan a la Clínica Chía y le confirman a mi hermano que estoy muerto. Quiere verme, así que entra a un cuarto y me ve en una camilla, entubado.

Él tampoco vio quién me mató.

—*Aunque su recuerdo es corto y mucho más preciso, extrañamente tampoco sabe. Casi siempre en estos casos el segundo recuerdo despeja dudas. ¿Quiere seguir intentando? Todavía podemos ver los recuerdos de Violeta, Elena y el de su Mamá, pues nadie más estuvo en ese momento.*

—Ya estoy cansado, me sigue doliendo mucho la cabeza y además me rompe el corazón ver todo el dolor que sufre mi familia, pero sé que tampoco hay otra alternativa para saber lo que pasó.

Hay un largo silencio y H dice:

—Veamos el de mi Mamá.

H empieza a relatar lo que ve en el recuerdo de Paz.

Miércoles 27 de julio del 2005. Hora: 5 am.
Recuerdo de Paz, mamá de H.

—Se levantó. Al poco tiempo me levanté yo. Se arregló y se fue a misa; yo no desayuné porque tenía unos exámenes médicos. El día transcurre con normalidad.

Ahora es de noche, está en su habitación y hace cuentas en un papel. Mira el reloj, son las 9: 30 pm. Escucha un ruido, muy cerca de su habitación; al mismo tiempo, escucha a Violeta gritando:

—¡Señora Paz! ¡H! ¡H!

Sale corriendo angustiada y mientras baja las escaleras escucha otro ruido; cuando llega a la puerta escucha el último. Sale de la casa. Mira a su alrededor: es una noche clara pero no ve a nadie. Mira al suelo: estoy yo. Llama a mi hermano que vive enfrente. Él llega, llega Violeta, me alzan.

Escucha un vecino diciendo que alguien me disparó y salió caminando, alguien que tenía una chaqueta amarilla. Mi mamá, en medio de toda su angustia, supone que mientras abría el garaje alguien me disparó por detrás.

Me suben al carro y me llevan a la Clínica de Chía. Me reciben rápido, me atienden rápido pero no me logran estabilizar; un médico les dice que lo mejor es llevarme a Bogotá. Llega la ambulancia. Se van primero que ella: quieren llegar antes que yo llegara.

Están en el carro. Pasando por Centro Chía, llaman: que se devuelvan.

Acabo de morir.

—*Este recuerdo tampoco resolvió nada, no sabemos aún quién lo mató ni por qué motivo. ¿Usted no logra recordar algo?*

—No.

—*Sólo nos quedan dos testigos de su muerte y me temo que su recuerdo sea igual a los otros. Si eso ocurre no sabría cómo ayudarlo.*

—Intentemos con Violeta.

H empieza a relatar lo que ve en el recuerdo de Violeta.

Miércoles 27 de julio del 2005. Hora: 10 pm.
Recuerdo de Violeta, mamá de la hija menor de H.

—Están todos en casa, en nuestra casa, en Chía. Ella siente que la camioneta llega: se asoma por la ventana y la ve. Gira su cuerpo al mismo tiempo que trata de dar un paso, pero escucha unos disparos muy duro. Devuelve su cuerpo a la posición en la que estaba. Vuelve a mirar por la ventana y me ve: me ve un segundo antes de caer al suelo, me ve cayendo al suelo, me ve morir, ve que alguien me está disparando, y grita:

—¡Señora Paz! ¡H! ¡H!

Ella sabe que me están disparando y que quizás estoy muerto, pero piensa en mi mamá y en su vejez, no quiere gritar que me están matando.

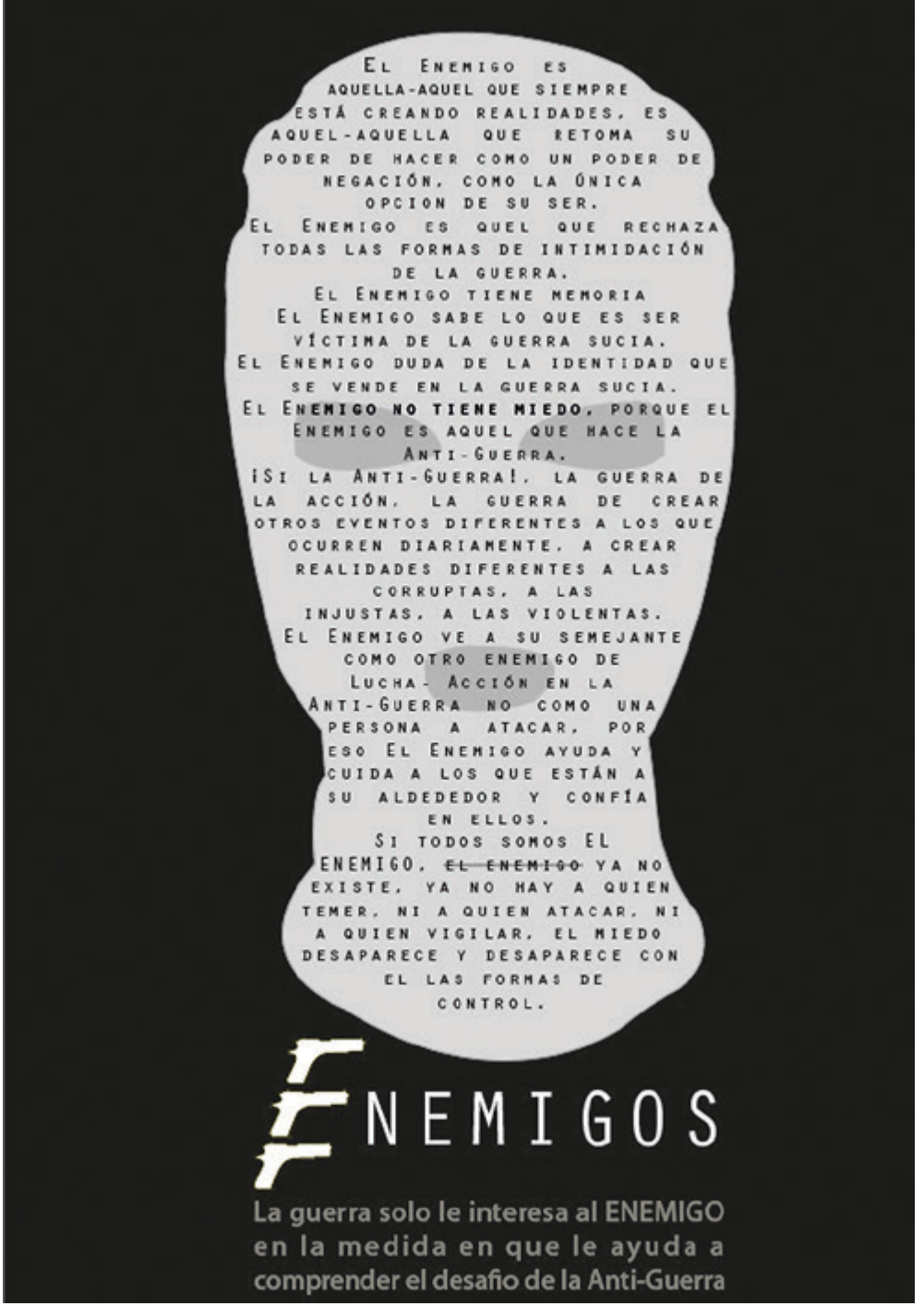
Baja inmediatamente pero cuando va a abrir la puerta se detiene; tiene miedo. Cree que le van a disparar también. Piensa en nuestra hija que tiene un año: "¿qué haría ella sin mamá y sin papá?". Está pensando en llamar a la policía pero está tan asustada que no sabe cómo hacerlo, así que sale y me ve de nuevo. Me ve con un disparo en la cabeza: sabe que estoy muerto. Salen mi hermano y muchos vecinos. Me suben al carro, se suben ella y mi hermano y nos vamos rápido a la clínica. Mientras vamos andando en el carro ella intenta verme las heridas para ver qué tan graves fueron. Mira mi cuerpo, lo toca, pero no logra entender la nueva fisionomía: mi brazo está en otra posición, lo mismo que mi mandíbula. Llegamos; me entran a una sala de reanimación. Violeta se queda afuera. Tiene tiempo para mirar su ropa: está en pijama, en medias, llenas de sangre. Se asoma por la ventana de la sala en donde estoy: es muy pequeña, muy pequeña. Ve que tengo muchos médicos y muchas enfermeras a mi alrededor: se mueven muy rápido y están angustiados también; uno de ellos hace una señal negativa, mueve su cabeza de lado a lado. Violeta lo ve y se retira de la ventana. El médico sale y le dice:

—Venga que tengo que decirle algo.

Ella ya sabe; me había muerto.

—Ya sé lo que me va a decir. ¡No me diga que está muerto!— le respondió al médico.

Llama a mi sobrino, que está en la camioneta, y les dice que se devuelvan...



Las Imágenes de las páginas 47 y 48 hacen parte de los carteles desarrollados por Guerthy Gutiérrez para el proyecto Piénsese Sin Miedo. Cortesía de Guerthy Gutiérrez

Los hechos del pasado no pueden cambiarse, pero sí puede hacerlo el sentido que se da a esos acontecimientos.

Blair Trujillo, "Memoria y narrativa (des) estatilizar las memorias y (des)centrar el poder del Estado"

PARTE 2

Día 1. Carta 1.

Bogotá D.C., junio 15 de 2006.
Doctora
Marta
Coordinadora
Programa Víctimas de la Violencia
Bogotá D.C.

Respetada doctora:

Reciba un cordial saludo. Dentro de la oportunidad que brinda la ley 418 de 1997, y como viuda del señor H; quien fue asesinado el 27 de julio del año 2005, quiero inscribirme dentro del programa como persona víctima de la violencia interna colombiana con el ánimo de recibir la colaboración de Ustedes.
Nos encontramos en una situación caótica, no solo económicamente, sino psicológicamente. Por eso acudo a ustedes para que nos ayuden de alguna manera a salir adelante.

Adjunto 11 folios que son documentos solicitados por su despacho.

Agradezco la atención a esta.
Cordialmente,

Elena
C.C. No. 42.583.088 de Bogotá D.C.
Calle 72 A No. 85-77, Bogotá D.C. Cel:3112530906

Día 409. Respuesta 1.

Bogotá, 10 de agosto de 2006.
SAV-41618
Favor citar la referencia correspondiente
Señor(a):
Elena
Calle 72 A No. 85-77
Bogotá- Bogotá D.C.

REF.: Caso No 4793/2005- Señor H
Chía-Cundinamarca, 27 de Julio de 2005

Cordial saludo:
De manera atenta, nos permitimos informarle que para poder continuar los tramites de ayuda humanitaria debe allegar los siguientes documentos faltantes:
1. Original de certificación expedida por autoridad competente (Alcalde Municipal, Comité de Prevención y Atención de Desastres, Personero Municipal).
2. Fotocopia legible de la cédula de ciudadanía del señor H y adicionalmente certificado original de cedulación expedido por la Registraduría Nacional del Estado Civil.

Atentamente,
Marta
Subdirectora de Atención a Víctimas de la Violencia.

Copia: Dr(a). Emilia Casas- Coordinador(a) Unidad Territorial Bogotá.
Dr(a): Diego Alejandro Valencia Trejos- Coordinador(a) Unidad Territorial Cundinamarca.

Elaboró y Revisó: HCRUZ
Rau: 42795

Día 642. Carta 2.

Bogotá D.C., 18 de abril de 2007

Doctora
Marta
Coordinadora
Programa Víctimas de la Violencia
Bogotá,D.C.

REF.: Caso No 4793/2005- Señor H
Chía-Cundinamarca, 27 de Julio de 2005

Respetada doctora

De acuerdo a la comunicación fechada de agosto 3 de 2006, me permito adjuntar:

1. Fotocopia de la cédula de ciudadanía del señor H.
2. Así mismo, solicito me informen qué debo hacer puesto que las autoridades competentes señaladas por Ustedes no dan certificación del hecho como víctima selectiva; me han remitido a la fiscalía y allí me dice el fiscal que él no otorga ese certificado hasta que no se resuelva el proceso que está en investigación.

Agradezco la atención a ésta, cordialmente,

Elena
C.C. No. 42.583.088 de Bogotá D.C.
Calle 72 A No. 85-77 Bogotá D.C.- Cel:3112530906

Día 780. Carta 3.

Bogotá D.C., 23 de septiembre de 2007.

Señor
Urso
Presidente
República de Colombia
Casa de Nariño
Bogotá D.C.

Señor presidente
Reciba un cordial saludo. Acudo a usted para que me haga el favor de orientarme sobre qué debo hacer en mi situación: dentro de la oportunidad que brinda la ley 418 de 1997, y como viuda del señor H, quien fue asesinado el 27 de julio del año 2005, me inscribí en el programa como persona víctima de la violencia interna colombiana con el animo de recibir la colaboración del Gobierno Nacional.
He adjuntado los papeles solicitados como requisito, pero me piden CERTIFICACION EXPEDIDA POR AUTORIDAD COMPETENTE (ALCALDÍA MUNICIPAL, COMITÉ DE PREVENCION Y ATENCION DE DESASTRES, PERSONERO MUNICIPAL) certificando la muerte por elección, masacre, atentado terrorista, combate, toma o ataque; estas entidades me han remitido a la fiscalía que tiene el caso y allí el fiscal me dice que no puede certificar porque el caso aún esta en investigación. La fiscalía expidió una certificación del hecho y otra que demuestra que está en investigación pero Acción Social insiste en la certificación tal cual.
Yo quisiera entonces, señor presidente, que en vista de no obtener ayuda, me de el permiso de salir a entrevistar a cada uno de los miembros de la organización que asesinó al señor H, a que me testifique el hecho y así poder certificar su muerte.

Agradezco su valiosa colaboración y atención a esta.

Cordialmente,
Elena
C.C. No. 42.583.088 de Bogotá D.C.
Calle 72 A No 85-77 Bogotá D.C.- Cel:3112530906

Día 1.000. Llamada telefónica de la Señora Marta a Elena.

—*¿Señora Elena?*

—Si, con ella. ¿Con quién hablo?

—*Le habla Marta, de la Dirección Nacional de Fiscalías de la Fiscalía General de la Nación. Ha sido trasladada una carta que usted envío, de las manos del presidente de la república a mis manos. La llamo por que quiero confirmar donde está el expediente del señor H.*

—Muy buenos días señora fiscal, el expediente esta en la fiscalía primera de Zipaquirá.

—*Señora Elena, el expediente del señor H no existe en la fiscalía primera de Zipaquirá; está el expediente número 49 y el número 51, pero el 50, según la copia que usted manda de la certificación de la investigación por parte de la fiscalía de Zipaquirá, no existe.*

Elena se afectó tanto que dejo de escuchar por un instante

—*Lamento decirle, pero estos casos son muy complicados. Yo... Le recomendaría dejar el caso así. Usted sabe cómo son las cosas en este país y realmente no sé cuándo se resuelva el caso. Le recomiendo que siga con su vida normal y si quiere busque algún ejercicio que le sirva como catarsis, que en este caso es la única alternativa que le queda. Sin embargo, y para que vea como soy yo, la voy a ayudar: mandaré una carta a Acción Social recomendando su caso.*
Que esté muy bien.

Elena no pudo hacer otra cosa que colgar. Se enfureció tanto que sintió que su cabeza era del tamaño del universo, que sus ojos eran del tamaño del mar y que estaban a punto de explotarse, pues también se sentía más caliente que una bomba nuclear.

Al otro día, Elena es la primera en llegar al cementerio

—¿H? Hola, ¿me escuchas? Soy yo, Elena. Sé que he venido pocas veces a tu tumba, pero es que sabes que no me gusta recordarte de esta manera, como un montón de huesos, como un ser inmóvil, muerto de vida y de palabra y es por eso que no vengo acá... Sabes que nunca me han gustado los cementerios y que los creo como una forma de dominación para el común de la gente que cree que

los que habitan este espacio no volverán jamas. Pero hoy tuve la necesidad de venir, de venir a recordarte aún más, a decirte cuanto te amo y a gritar... Tengo la necesidad de gritar.

Nunca te he olvidado y nunca voy a permitir que tu legado quede en procedimientos irracionales con análisis fríos y distantes, pues sé que te retorcerías en tu tumba.

Tú, mas que nadie, sabes que nunca he permitido que me callen, pero hoy me siento impotente, H. Hoy necesito tu ayuda; no logro entender por qué nadie me cree sobre tu muerte, por qué nadie me ayuda y al contrario sustentan su falta de apoyo en que no tengo un miedo fundamentado o que no estoy significativamente o personalmente afectada...¿Cómo saben ellos eso?

He mandado cartas a funcionarios, embajadas, programas del gobierno, y nada, H... Nada... No ha pasado nada.

Ya no quiero seguir mandando papeles. Me desgasto cada vez más y me duele todo cada vez más. Ya no tengo la vitalidad que solía tener en mis momentos de pasión contigo.

Hoy cumples 9 años de haberte ido pero, ¿sabes? Cada vez que cumples un año más sin estar acá, siento que es uno más de experiencia en mi vida, cada respiro que doy, cada paso que doy sé que eres tú dándolo también. Soy una sola biología, pero soy una fuerza doble que sueña más que cualquiera porque tengo dentro de mí tus sueños, tu voz.

H, vengo a pedirte que en los momentos en que me sienta más débil y sienta que no puedo luchar, como hoy, tomes mi voz y tomes mi cuerpo y sigas luchando para mantener siempre viva tu memoria....

Elena sigue hablándole por horas y horas a H.

Cartel del proyecto Piénsese Sin Miedo
Cortesía de Guerthy Gutiérrez

¿QUÉ ES UNA VÍCTIMA?

¿ES LA CONNOTACIÓN JURÍDICA QUE RECONOCE CON ELLA A UN SUJETO VIOLENTADO Y CON DERECHO A SER REPARADO?

Centro de Memoria Historica, "Basta ya"

¿O UN ROSTRO SUFRIENTE Y DE CUERPO LACERADO QUE DEVELA LA CRUELDAD DE LOS PERPETRADORES Y DEVELA EL MAL Y LOS QUIEBRES ÉTICOS DE ESTA SOCIEDAD, INCLUIDOS SUS GOBERNANTES Y CIUDADANOS?

Centro de Memoria Historica, "Basta ya"

¿O ES MÁS BIEN LA QUE TOMA CONCIENCIA DE SÍ , DE SU ENTORNO, AQUELLA QUE RETOMA LA MEMORIA COMO UN PUNTO DE PARTIDA PARA RE SIGNIFICAR EL HECHO QUE LA CONVIRTIÓ EN VÍCTIMA DESDE UNA PERSPECTIVA DE LA ACCIÓN?

¿ES AQUELLA QUE RECHAZA Y ANULA TODAS LAS IMPOSICIONES IMPLANTADAS, COMO EL MIEDO?

¿O ES AQUELLA QUE VA EN CONTRA DEL PODER QUE LA OPRIME Y POR ESO ES CONSIDERADA COMO UN ENEMIGO?

intervención en la Biblioteca municipal de Chía Hoqabiga

Cartel del proyecto Piénsese Sin Miedo
Cortesía de Guerthy Gutiérrez

PARTE 3

—*Señor H: ya hemos visto los recuerdos de todas las personas que usted cree vieron todo lo que ocurrió, pero no obtuvimos ningún resultado. Quisiera hablar con usted, porque no hemos resuelto nada y lo sigo viendo muy confundido, ¿me acompañaría a caminar un rato? Creo que estaría bien una charla.*

—En este momento cómo me calmaría un café...

Se levantan de donde están suspendidos y empiezan a caminar, rompiendo con sus cuerpos la niebla que despide un color naranja y a veces rojizo, lo que hizo pensar al señor H que había un lugar muy cálido debajo de ellos.

—¿Por qué no puedo entender lo que paso?

—*Su muerte sucedió hace nueve años y hasta éste momento se le ha dado la posibilidad de que esté acá, tratando de hallarle una explicación a lo que sucedió, y… Bueno, casi siempre llega una notificación a nosotros cuando alguien va a morir naturalmente por alguna enfermedad, pero me asombro de los muchos casos extraños e inesperados, como el suyo, que llegan acá día a día y de los cuales no hemos podido aclarar dudas, pero... Las caminatas siempre ayudan, pues van acompañadas de una buena charla.*

—¿Escucha eso? Parece ser ... Eeeeleeee....

Los ojos de H se cierran inesperadamente, parece como si se hubiera dormido.

—*...Hola, ¿me escuchas? Soy yo, Elena. Sé que he venido pocas veces a tu tumba, pero es que sabes que no me gusta recordarte de esta manera, como un montón de huesos, como un ser inmóvil, muerto de vida y de palabra y es por eso que no vengo acá...*

H se despierta asustado.

—¿Qué acaba de pasar? Sentí tanto sueño que no pude controlarme y me quede dormido. Perdóneme.

—No se preocupe, no le dio sueño La señora Elena se estaba comunicando con usted. ¿Qué le dijo?

H mueve sus labios dejando ver una pequeña sonrisa, algo pícara, como lo solía hacer en vida.

—Me dijo que le había sido imposible llegar al corazón del otro. Que le había sido imposible conseguir la mano del otro, pues a las personas no les interesaba ayudarla y que le había sido imposible conseguir que la escucharan, pues los jueces se hacían los sordos y a los ojos de los otros su testimonio parecía siempre "tener inconsistencias".

H suspira hondo y dice:

—Qué complicado que ha sido esto.

—No se sienta mal ni derrotado; por el contrario, trate de comprenderlo. Así le será más fácil salir del dolor.

Puedo decirle, y es un consuelo maldito, pero ya que sé que es un conocedor de la historia de las guerras mundiales, que casos como el suyo han llegado desde muchos lugares, desde hace mucho tiempo atrás y que ningún país se ha escapado de traer representantes. Todos los países, y mucho más Colombia, son países que han vivido guerras inauditas, en donde personas como usted terminan por recibir todo el daño. Su país es muy violento: eso es algo que quizás yo sé más que usted, a causa de todas las historias que he tenido que reconstruir con ustedes, la víctimas. Todas estas historias siempre llegan desde distintas realidades; siempre se componen de elementos diferentes, de personas diferentes, que las hacen únicas, pero que al final, por más únicas que sean, siempre terminan convergiendo en un mismo punto, por un mismo motivo: la lucha por el poder político y económico. Es una historia que ustedes, los que fueron y los que son humanos, han repetido en innumerable cantidad de oportunidades, desde las familias, desde los pueblos, las naciones e imperios.

Pero a pesar de eso, ustedes tienen algo que siempre he admirado y que quizás es por curiosidad, misterio... O quizás por su ignorancia, al no saber que hay más allá... O quizás por su infinita capacidad de producir... O es simplemente una característica del ser (humano)... Y es la capacidad de crear realidades, de poder entrelazar

pensamientos, con deseos y con acciones. Quiero preguntarle algo que nunca he podido entender... ¡Porque no tiene sentido!

H se detiene, cruza sus brazos, ladea un poco su cabeza y se dispone a escuchar:

—¿Por qué los humanos se abandonan en la quietud, permiten que les quiten el movimiento y que esto les impida ser? Es decir... ¿Por qué crearon "formas", aspectos, circunstancias, actitudes que gobiernan, que regulan, que controlan, que discriminan, que oprimen, que segregan, que matan esas capacidades de **creación***, permitiendo que les muestren una sola realidad que dicen es la "verdadera"?*

H hace su señal característica de intriga: mete sus manos a los bolsillos de su pantalón y frunce un poco el ceño.

—No lo sé, pero, ¿sabe? Esas "formas", como usted las llama, para desgracia nuestra, se dieron cuenta que esos sentimientos de creación, esas capacidades reaccionarias contra lo impuesto, son tan fuertes que escapan de lo mental y transcienden a lo corporal, y por tanto se apropian de todas las formas de construir realidad para justificar **esa** que se nos ha creado, que se nos ha vendido, que hemos apoyado y reproducido.

—Pero a pesar de todo esto, estas "formas" que profesan ser sabias, y que creen tener el control de una realidad maravillosa, han cometido **un** *grave error...* **Varios** *errores...* **¡Millones** *de errores!*

—¿Cuáles?

—¡Ustedes, las víctimas!

¡Testigos que lo cambian todo!

¡Las que despiertan! Y despiertan a todos a su alrededor y que por lo tanto crean y hacen creer a los otros en nuevas realidades.

Desde que empezaron a llegar acá "los casos extraños" he quedado fascinado al ver la forma en que ustedes y sus familias humanas, mediante el lenguaje, el conocimiento y la acción resignifican y construyen realidades diferentes a las que se les imponen.

Me he preguntado entonces: ¿en qué realidad viven ustedes? ¿Viven o no viven? ¿Son o no son? ¿Son frente a una negación de la realidad? ¿Viven entonces la realidad de la víctima como una negación de la realidad dada?

—Nuestra realidad es muy diferente a la realidad de los otros y por eso es que no logran entendernos. El lenguaje es... ¡Completamente maravilloso! Pero en estos casos es demasiado inestable, se ha transformado tanto que los jueces, por ejemplo, ya no hablan el mismo lenguaje que nosotros, las víctimas. Por eso es que hemos buscado ayuda, pero nadie nos escucha; por eso hemos tratado de hablar de nuestra experiencia, pero parece que a nadie le importa. Por eso hemos contado nuestro relato, pero se olvida fácilmente.

—Quiero hacerle otra pregunta:

En su país, ¿cada persona no despliega sus sentimientos y su poder vital en cosas que conciernen a una realidad dada, impuesta, y por lo tanto ignora y olvida la de los demás?

Sé que su respuesta es afirmativa. ¿Y sabe por qué lo es?

Porque es claro que para las personas habría menos locura colectiva en negar la existencia de la guerra que en afirmarla.

—¡Claro! Porque afirmar que la violencia existe implicaría conocer el contexto y la historia para poder entender que es un problema que no sólo concierne a grandes entes que gobiernan, y esto, a su vez, implica ir más allá del Yo como persona individual.

¡Y eso, nos aterra! ¡Nos da **miedo**! Porque nos toca despertar, nos toca volver a ese estado de creación que hemos perdido, o ¿cómo establecer lo que no es, sin criticar lo que es?

—Mire, "los grandes" los "poderosos" siempre han escogido los momentos, los relatos y las versiones en la historia que más les conviene y los han dirigido hacia sus propios intereses, por lo tanto dejan a las personas en la ignorancia de su pasado, creyendo en la posibilidad de una nueva realidad, con un nuevo futuro, como ilusión de cambio, pero sin mirar el pasado, pues no conviene. El pasado revela cosas por las cuales ustedes pueden despertar: el pasado es la explicación del presente y el presente "no se puede explicar", en el presente "no se puede crear".

—Y ciertamente no es culpa del que ignora, del que no hace caso o del que olvida. Al contrario, hay que preguntarse quién o quiénes son los que crean esos sentimientos de indiferencia, de vacío colectivo de identidad; quiénes crean el olvido, la estrategia más útil que han adoptado esas "formas", pues al poder

consumirse periódicamente, nuestros intereses son desviados hacia otras cosas que empezamos a creer transcendentales e importantes y por eso negamos todo lo que ha ocurrido a nuestro alrededor. Nos hemos permitido dejar invadir por el olvido, hemos dejado la historia en lo más profundo de nuestra memoria, destruyendo la característica más importante del ser, **la humanidad**. Nos separamos de nuestro carácter de existencia y nos privamos de la creación, en términos del cuerpo, en términos de energía vital; nos privamos de todas las libertades y opiniones.

—He entendido acá, con ustedes, que el olvido no es más que una agresión con la que la mayoría de las personas aceptan vivir...

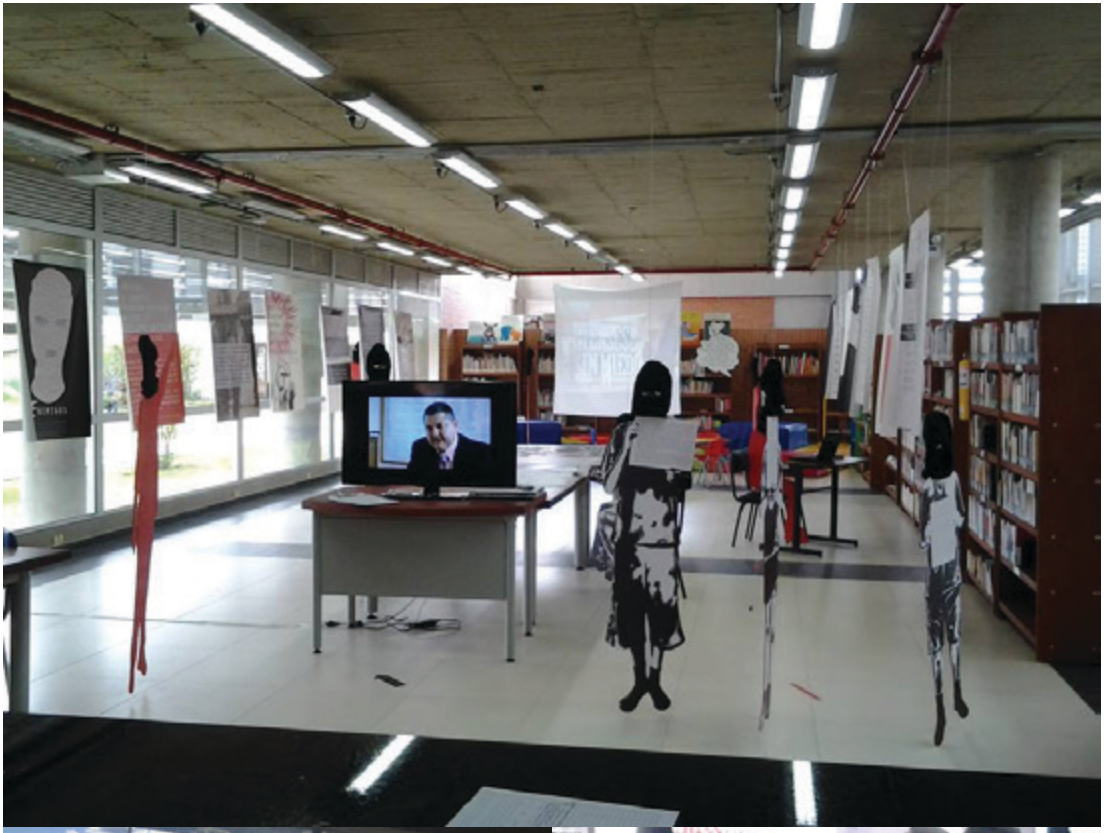
H susurra por un instante.

—La ignorancia del pasado es el primer paso para ser manipulado, dominado...

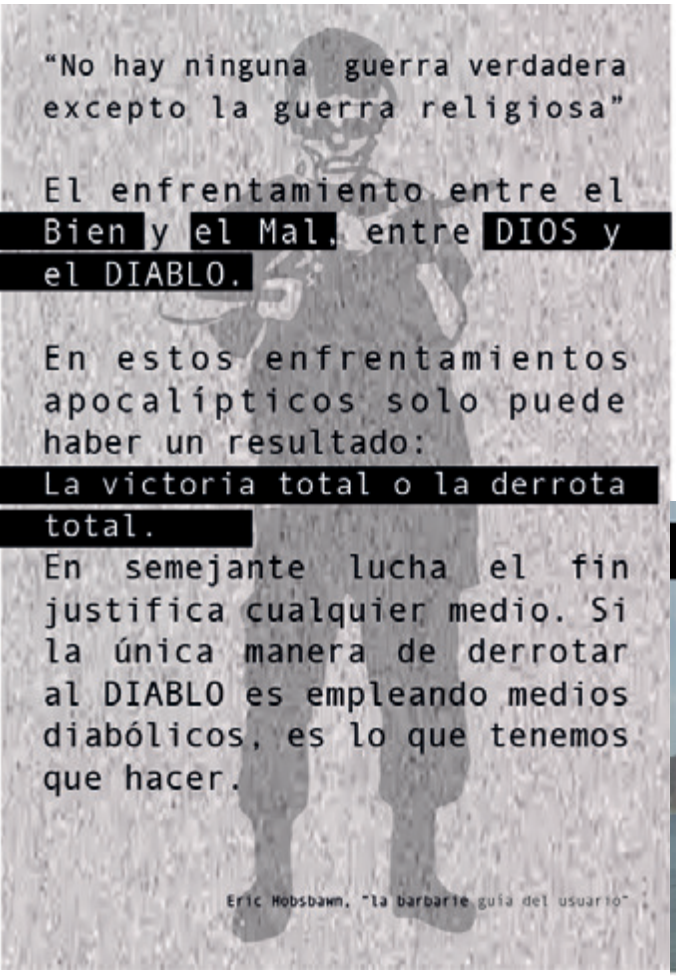
—Y entonces, dígame, si se admite este comportamiento del olvido, ¿luego cómo van a exigir los derechos de otras victimas en el futuro?¿No le parece ésta una forma muy eficiente de destruir todo lo que eran, todos sus sueños, toda su vida, por parte de las "formas" constructoras de realidad?

Pero ahí es donde insisto, y es que estas "formas", en su afán de crear una realidad perfecta, están destruyéndose a sí mismas, despertando a las personas -de las maneras más sórdidas, claro está- para que se den cuenta de que lo que han vivido es mentira y que la realidad es el por qué de que usted este acá.

Es por eso que su historia vivida, señor Hilmert, nunca se puede olvidar. Toda la capacidad de creación que usted tuvo, tiene que estar latente y tiene que tener sentido para cada miembro de su familia, pues es la forma de mantenerlo vivo y ellos lo hacen: lo recuerdan cada instante, recuerdan cada momento de su vida. Es por eso que usted se manifiesta más allá de la muerte y es por eso que usted no ha desaparecido y está acá, tomando conciencia de usted mismo; ya no les importa saber qué pasó con usted, porque no está muerto, usted sigue vivo...



Intervención en la Biblioteca municipal de Chía Hoqabiga
Cortesía de Guerthy Gutiérrez



Carteles del proyecto Piénsese Sin Miedo
Cortesía de Guerthy Gutiérrez

LA PARALELA:
ARQUEOLOGÍA DE LA RESISTENCIA*

*Este texto con motivo del conversatorio organizado por el Grupo de Estudios Empíricos Radicales, hace parte de una recopilación de escritos realizados por los miembros de la fundación CasaEntrecomillas desde sus inicios en el 2009 hasta la actualidad.

MARIA JOSÉ OLMOS

CasaEntreComillas es una fundación sin ánimo de lucro que busca acercar las artes y la cultura a la cotidianidad de la ciudad, a través de ejercicios de creación y producción de proyectos artísticos. Se plantea como un laboratorio de gestión cultural abierto al pensamiento contemporáneo. Nace en el 2009 con la intención de generar un espacio de resistencia frente a los modelos de circulación del arte en los espacios convencionales de la ciudad de Bogotá, abriendo campo para que las diferentes disciplinas artísticas y ciencias sociales pudieran dialogar en torno a un tema en común. Durante 2 años estuvo ubicada en el barrio Santa Teresita, en una casa vieja ubicada en un callejón sin salida que permitía poder hacer cosas de puertas pa' afuera, realizando intervenciones murales, cine al aire libre y uno que otro performance... La pretensión siempre fue poder involucrar a los vecinos en cualquiera de las acciones y en algún modo hacerlos partícipes de los procesos. En febrero de 2011 la economía cultural y la persecución inmobiliaria los hizo abandonar el espacio, empujándolos a repensar el concepto de casa cultural y su accionar social, una serie de imprevistos que motivaron la creación del Aparato Callejero, un dispositivo móvil de difusión cultural que trascendió las paredes de una casa y el malestar de los arriendos permitiendo sacar los trapillos al sol de esta casa escrita entre comillas.

La paralela resultó ser una línea de tiempo que descubrí cuando me vi en la necesidad de traducir mi experiencia como diseñadora y gestora cultural de Casa EntreComillas, para venir hoy a este encuentro de conciencias históricas.

Todo comienza con una explicación al título profesional escrito en mi diploma: *Diseñadora Industrial de la PUJ*[1]. Durante los últimos 3 años de mi formación en esa institución, me dediqué a buscar un lugar familiar dentro del diseño industrial que me permitiera dejar de sentirme ajena a él: un lugar cercano a mi interpretación del mundo, dónde el arte, la estética y los procesos sociales fueran protagonistas; una carrera paralela que se construyó derivando sobre el acto creativo.

Intervención/instalación en el Campus de la Universidad Javeriana.
Tesis de Grado de María José Olmos para el pregrado en Diseño Industrial.
Cortesía de María José Olmos

1 Siglas de la Pontificia Universidad Javeriana, que es una de las universidades más tradicionales en Bogotá. N de E.

Intervención/instalación en el Campus de la Universidad Javeriana.
Tesis de Grado de María José Olmos para el pregrado en Diseño Industrial.
Cortesía de María José Olmos

Ahora que miro hacia atrás, me doy cuenta que me quedé andando por la paralela. En esta revisión de mi pasado, más precisamente en mi trabajo de grado, encontré un texto donde me manifestaba en contra de la industrialidad inyectada en el pensamiento contemporáneo, de la producción insaciable de nuestra humanidad, y de nuestra absoluta desconexión con el origen de todo. El texto que me encontré decía lo siguiente:

> "Considero que es en esta acción de retomar el pasado que podemos fundar nuevos territorios para reformular el diseño industrial, darle una posibilidad a la ruptura y atreverse a reescribir el diseño sin su apellido. Demandar la necesidad de flexibilidad y autonomía- para descubrir-, no sólo para satisfacer necesidades sino también para replantear el mundo y sus acontecimientos".

Me pregunté por qué hacía lo que hacía y entendí que diseñar se había convertido en una fórmula personal para encontrar mi lugar en este mundo y a la vez detonar otros mundos posibles.

Y entonces, de forma paralela a este suceso académico, a principios del 2009 me encontré colaborando en una casa ubicada dentro de un callejón sin salida en la calle 45 con 17. La Casa EntreComillas fue construida por diseñadores industriales, alojaba talleres de diseño y producía un buen número de eventos variopintos. Pero más allá de su actividad cotidiana, la Casa EntreComillas se propuso reivindicar lo elemental y de ahí surgieron sus mundos paralelos.

Dentro de esta recuperación arqueológica del suceso "Casa entrecomillas", encontré este texto conservado en el tiempo que quisiera compartir con ustedes[2].

Manifiesto EntreComillas

Pensar, decir, hacer. . .

La desaparición de la memoria nos inquieta.

Renunciamos a los paisajes manufacturados, a toneladas de objetos desechables y procesos productivos que tienden a disminuir la vida útil de las cosas que nos rodean. Intencionalmente, la producción masiva nos enfrenta a un ejército de creaciones que ya no envejecen con el paso del tiempo, albergando menos posibilidades de recuerdos y afectos que nos sumergen en un entorno completamente codificado.

Replantearnos el panorama significa alterar la provisionalidad de los usos y la fabricación de los objetos de consumo, arriesgarse a re- significar los espacios, la ciudad y sus contenidos. Contrarrestar los preceptos de un mundo genérico y de transformaciones masivas haciendo que lo inmanente se torne provisional y dotando a la cultura de un margen de maniobra.

Reubicarnos entre el espacio que va del control a la sumisión. Desembarazarnos de la idea post-industrial según la cual el triunfo de los seres humanos viene de su habilidad de controlar. Parar de luchar por el control y dejarnos llevar. Rendirse, cooperar y conspirar.

Recuperar el rastro para experimentar con él, expandir su horizonte para descubrir la libertad de plantear el mundo y sus acontecimientos. La constante creación de una atmósfera imaginada que altera la estructura funcional de manera consciente, una casa plasmada entre comillas, una transformación surrealista por la que el universo es desmaterializado y reconfigurado.

NUESTRA PRÁCTICA ENTRE COMILLAS

La Casa Entrecomillas nace como una propuesta de creación para la circulación e interacción de diferentes manifestaciones artísticas en espacios alternativos de la ciudad,

2 Aunque este texto tiene varios años y muchas cosas han cambiado, y el pensamiento se ha transformado, acá lo rescatamos tal cual para el levantamiento de lo que constituye el origen de nuestras ideas.

donde se da lugar a la construcción de escenarios de encuentro y confrontación de diferentes lenguajes artísticos así como de campos de estudio de las ciencias sociales.

> "Nuestro objetivo es incidir en otras dimensiones del espacio público. Utilizamos la calle y sus arquitecturas para detonar acciones en relación con el contexto social. Proponemos espacios de experimentación con la cotidianidad, nuevas formas de diálogo entre la ciudad y sus habitantes por medio de la creación de proyectos multidisciplinares articulados a procesos del pensamiento contemporáneo."

Desde su puesta en marcha a comienzos del año 2009, Casa Entrecomillas ha indagado sobre el modo de acercar las prácticas artísticas y culturales a las rutinas de la ciudad, proponiendo acciones de intervención distintas a la obra de arte en el sentido tradicional. Acciones que parten del sentido participativo para formar una construcción colectiva de significado; obras de proceso producto de la convocatoria y dadas como solución plural y conjunta.

En algún momento registramos este suceso como un fenómeno que debía estudiarse con detenimiento, un movimiento universal con influencia en la práctica artística del momento por sus formas de interacción, sus propuestas de transformación y su trabajo basado en lo colaborativo.

Tuvimos como referente e influencia movimientos artísticos que han contribuido con los procesos de organización social, como el dadaísmo, el fluxus y la internacional situacionista, por nombrar algunos procesos de desestructuración de los esquemas establecidos en el entendimiento del arte. Estos procesos utilizaban, entre otras cosas, el activismo o la agitación como herramienta de protesta en donde el lenguaje artístico cumple la función de ser altoparlante para las comunidades.

Consideramos que nuestro quehacer debía generar nuevas formas de ciudadanía crítica y políticamente activa, que promovieran formas distintas de relación humana y generaran otros tipos de estructura social. Nos interesamos en lo cotidiano y éste fue uno de los factores que detonó el proceso creativo que se avecinaba, pues la operación consistía en entender lo cotidiano como un hecho artístico y dotarlo de valores estéticos.

Intervención en la Casa EntreComillas
Cortesía de María José Olmos

Encontramos en el espacio público nuestro lugar de intención, ya que éste nos brindaba un público participativo, otros modos de percibir el entorno y producir relaciones sociales a las que no nos habíamos enfrentado antes.

Intervenir las calles nos resultaba transgresor, un acto político que persigue la transformación de lo cotidiano, y a su vez un acto resistente, al ser crítico con el sistema de producción, circulación y pensamiento de la sociedad contemporánea.

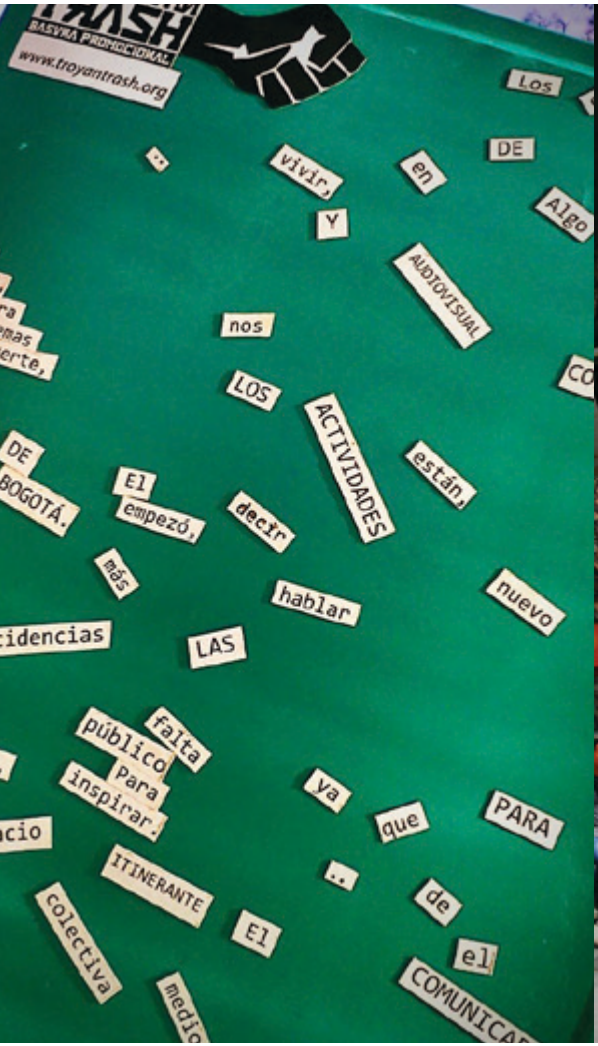
Para contrarrestar este pensamiento sistémico, reafirmamos la necesidad de la creatividad en nuestras acciones y en los productos de nuestros procesos, reivindicando la intuición y la imaginación como el conjunto de factores que se traducen en formas innovadoras de relación social que restauran los malestares de la comunidad y responden a las problemáticas del contexto, de forma creativa.

OBJETOS PARA REIVINDICAR LO ELEMENTAL Y REVOLUCIONAR LO COTIDIANO

Los objetos como medio de relación significaban para nosotros, como diseñadores, una materialidad necesaria para cargar de posibles lecturas e interpretaciones a nuestros mensajes. Formas cargadas de significado, que despiertan sensaciones y reacciones en la gente, que nos remiten a otros lugares de interpretación y discusión y posibilitan la reflexión a través del juego, la opinión, la acción política, el acto creativo o la pluralidad de sentidos. Objetos que constituyen una maniobra artística en su apuesta por la autonomía.

Entre nuestro catálogo de objetos detonantes está el Aparato Callejero, mejor conocido como El Carrito, es un dispositivo itinerante de acción directa que circula por las calles de Bogotá; una plataforma de intervenciones audiovisuales y sonoras que potencia acciones perfomáticas para invitar a la comunidad a construir símbolos de identidad y relación con la ciudad. El dispositivo potencia acciones de intervención, participación y apropiación del espacio público como canal de comunicación del individuo. Lo usamos para detonar instantes que activan lo invisible, fomentan espacios

de encuentro, reconocimiento y tolerancia, rompen las dinámicas cotidianas y permiten concebir nuevas lecturas de la ciudad, de los jóvenes y sus maneras de habitarlas. Este aparato, dispositivo y artefacto, es un pretexto para construir diálogos, activar reflexiones y movilizar nuevas pedagogías para descubrir otros medios y canales de comunicación cotidiana.



JARDINES INSURGENTES

Los Jardines insurgentes, surgen de observar todos los días cómo una esquina de tantas en la ciudad de Bogotá se colma de suciedad y excrementos con el pasar del día. De percatarse cómo la sociedad actual se desentiende de lo que produce su estilo de vida y termina por desembarazarse de sus residuos cotidianos en cualquier lugar, a la espera del camión de basura que alejará el problema de sus ojos y reseteará la memoria de lo recién ocurrido.

La observación de esta práctica cotidiana de indiferencia, que nos incluye a todos los que habitamos la ciudad, nos llevó a pensar una solución que revirtiera estas acciones; una propuesta que ejerciera un contrapoder para aquello que parecía estar fuera de todo control, tanto policivo como cultural. Detenerse a observar detonó la intención de generar un proyecto por medio del cual no sólo transformáramos dichos espacios,

sino que a su vez pudiéramos generar una apropiación por parte de la comunidad y, de alguna manera, pudiéramos alterar tan malolientes y desagradables costumbres. Una idea que no esperaría que otros la hicieran realidad.

Así pues, surgen los Jardines insurgentes, una metáfora para la intervención artística in-situ, micro-acciones que provocan la percepción del entorno urbano, donde se plantea un ejercicio autónomo de creación colectiva; llamados de atención para quienes habitan la ciudad y donde se necesita fortalecer las relaciones entre sus habitantes para estimular el sentido de pertenencia.

Dentro del proyecto se plantearon dos tipos de acción: las intervenciones guerrilla y las siembras insurgentes. En primera instancia, las intervenciones guerrilla fueron planteadas como método de alerta sobre el abandono y descuido que las entidades gubernamentales y del resto de sus habitantes tienen a las calles de Bogotá. Esta serie de acciones tuvo lugar en los huecos que dejan los hurtos de las tapas de los registros de agua, que por negligencia o "escasez presupuestal" no son repuestas, lo que se convierte en trampas para el peatón[3].

Intervención del proyecto Jardines Insurgentes
Cortesía de María José Olmos

3 En un breve diagnóstico del trayecto peatonal entre la calle 57 y la calle 39 (costado occidental de la Avenida Caracas), encontramos 21 huecos, todos llenos de basura y aguas estancadas, situación que se mantuvo exactamente igual durante más de 4 años, a pesar de las quejas o reclamos de los vecinos.

Por su parte, la siembra insurgente pone a dialogar diferentes lenguajes a través de la instalación de objetos descontextualizados, acompañados de la siembra urbana y la ilustración, lo que configura escenarios surreales que se construyen para activar símbolos comunes entre los diferentes lugares de trabajo; la siembra como símbolo elemental de las prácticas ancestrales del hombre y como pretexto insinuante de una mirada no convencional tanto del arte como de la ciudad: el arte como instrumento político de reivindicación y empoderamiento social[4].

Los jardines tuvieron la oportunidad de sembrarse en varias ciudades del continente: Bogotá, México D.F., Quito y Barranquilla. En todos estos lugares recibieron varias apreciaciones que lo invitaban a mantener su misión de ser un proyecto en pro de la recuperación y renovación de nuestro ecosistema tanto natural como cultural.

Actualmente, Jardines Insurgentes y el Aparato Callejero se transforman y se nutren de otras prácticas para impulsar una mejor calidad de vida para la comunidad y apropiar nociones consientes en la relación naturaleza- ciudad- campo-ciudadano.

4 "El poder del arte es más subversivo que autoritario y radica en cómo conecta la capacidad de hacer con la capacidad de ver – y en su poder para hacer que otros vean que ellos también pueden hacer algo con lo que ven". Lucy Lippard

EL ARTE Y LA ACCIÓN EN EL PRESENTE

PAULINA VARAS

Vive y trabaja en Valparaíso. Investigadora, curadora y editora chilena. Estudió artes visuales y detectivismo en Chile. Es candidata a doctora en historia y teoría del arte por la Universidad de Barcelona. Investigadora externa del CIDACh de la Universidad de Playa Ancha. Directora de CRAC Valparaíso, y miembro de la Red Conceptualismos del Sur. Ha sido curadora de exposiciones relevantes en el Ceac, Santiago (2011); en el GAM de Santiago con obra pública permanente (2009-2011), en el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Valparaíso (2008). Como investigadora ha participado en las exposiciones de la Trienal de Chile (2009) y recientemente en el MNCARS, Madrid (2012-2013). Ha escrito sobre arte chileno y latinoamericano en diversas revistas y publicaciones internacionales. Es autora o editora de libros como: Muntadas en Latinoamérica, (Manizales, 2009); Catalina Parra. El fantasma político del arte (Santiago, 2011); Mario Navarro (Santiago, 2013), Archivo Guillermo Deisler (Santiago, 2013), entre otros. Colabora con el medio feminista lamansaguman.cl

CRAC VALPARAISO

Es una célula de acciones y plataforma colaborativa sin ánimo de lucro, relacionada con diferentes producciones socio-artísticas en la ciudad de Valparaíso, Chile. El objetivo es vincular las prácticas artísticas contemporáneas con la historia de la ciudad y su coyuntura político-cultural actual. Mantenemos un programa de aprendizajes colectivos enfocado en transmisión de saberes y pedagogías críticas y un programa de residencias para artistas e investigadores que realizamos actividades extensivas como talleres y seminarios; junto a una plataforma de difusión de contenidos en formato archivo público y también editorial impresa y online. Todo parte de la transdisciplinariedad del arte, la esfera pública, la ciudad y el territorio, que trabaja como una red de conexiones y asociaciones sobre experiencias socio-urbanas. Nos motiva trabajar a partir de proyectos de arte que incidan en los diversos estratos de la cultura estableciendo nuevas vías de acceso para el intérprete, mediador o receptor de las manifestaciones culturales aportando en la creación de ciudadanías críticas.

El desaparecido, arrancado violentamente de la calle,
del aula, de la fábrica, de su casa, y arrojado a un vacío
del que nunca volvió, es aquél del que no se conoce cuerpo
ni historia desde ese momento (. . .)
El desaparecido no está vivo ni muerto,
su existencia es negada por el Estado desaparecedor:
"es un cuerpo –y no cadáver, que ya no es cuerpo- reducido a la vida biológica, soporte de un sujeto anulado (no singularizado, no ético, no político)"[1].

Desde los primeros momentos de la dictadura chilena el recurso de la desaparición fue utilizado como un proceso desestabilizador del cuerpo social. Muchos casos de detención y desaparición ilegal de personas tuvieron lugar cuando organismos de inteligencia militar sitiaron diversos espacios públicos, entre ellos muchas universidades, donde profesores y estudiantes desaparecieron, de muchos de ellos no se tiene noticia hasta hoy. Esta situación desató una serie de acciones por parte de sus familiares y de organizaciones en defensa de los derechos humanos. Las distintas maneras de enfrentar esta situación de desaparición y el registro de este proceso, fueron organizadas y sistematizadas a partir de distintos soportes que fotografiaban, grababan, dibujaban y memorizaban los sucesos para insistir en la resolución de los casos. Por una parte, el trabajo del artista chileno Hernán Parada asumió la condición familiar de la desaparición forzada de su hermano Alejandro Parada en 1974 como una intensa búsqueda para lograr identificar este suceso enlazado a su desarrollo de propuestas artísticas, es decir, asumir hechos inconclusos como investigación de arte. *No me bastaba el mostrar imágenes y/o realizar alguna expresión física, como una protesta en*

1 Bruzzone, Gustavo; Longoni, Ana (comp) El Siluetazo, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2008.

la calle solamente, sino que debía realizar algo mas allá, algo que eventualmente pudiera abarcar el total del concepto/suceso en cuestión… El relacionarme con otros artistas exploradores de límites me llevo a considerar factible el definir y declarar el suceso desaparición forzosa como una obrabierta[2]. Es la organización de los sucesos vividos y la búsqueda por una forma de socializarlas a partir de la utilización del lenguaje artístico como un contexto de liberación y a la vez de denuncia de una situación de disconformidad.

Toda su intensa investigación está enmarcada en aquello que denomina OBRABIERTA compuesta de una instalación de objetos y DOCUMENTOGRÁFICA que define los elementos participantes de una Obrabierta. Además de esta instalación, conforman Obrabierta una serie de acciones en el espacio público que realiza solo o en conjunto con la artista chilena Luz Donoso[3], a partir de una mascara con la fotografía de su hermano Alejandro, con la cual recorrió distintos lugares de Santiago. El objetivo principal de Obrabierta va a ser utilizar el arte para destacar y re-valorar lo extra artístico, y por esta razón los otros casos que abordará en Obrabierta más adelante no son necesariamente problemas artísticos, si no sucesos de la vida en diferentes contextos.

La primera vez que presentó su propuesta fue en 1979 en una exposición colectiva en la galería CAL (Coordinadora Artística Latinoamericana) en Santiago de Chile, su Documentográfica "Obrabierta A" con un letrero que señalaba lo siguiente: *"Esta documentográfica debe entenderse como parte de una obrabierta actualmente en ejecución"*. Esta instalación estaba compuesta por un mueble de madera proveniente de su casa y hacía referencia a la desaparición de su hermano, con la utilización de fotografías y cuadernos. Esta primera versión se llamó "Obrabierta A" en alusión a la primera letra del nombre de su hermano Alejandro, como señala: *en el caso de obrabierta A, realicé una documentográfica que se construyó a partir de documentos, cuadernos de estudio personales del sujeto A, más registros de A moviéndose en el tiempo (fotografías), más un mueble librero relacionado con la historia de A. Luego se hizo un ensamblaje de todos los elementos de una forma visualmente atrayente/interesante al público*[4]. La idea era dar cuenta de

2 Conversación por e-mail con la autora en abril de 2012.

3 Otras acciones denominadas "Acciones de apoyo" y "proposiciones" fueron ideadas y realizadas a principios de los 80s con artistas como: Luz Donoso, Elías Adasme, Patricia Saavedra, Víctor Hugo Codocedo y Sybil Brintrup en diversos espacios públicos y espacios artísticos.

4 Conversación por e-mail con la autora en abril de 2012

la desaparición y organizar la información en esta documentográfica para seguir su avance temporal hasta que se terminara, *Todo elemento que sirviera para cerrar, apurar el cierre el término de la incertidumbre, servirá y será entonces una documentografica*[5].

Parada realizó una serie de acciones en Santiago de Chile durante 1984 a partir de una máscara elaborada por el mismo, con la fotografía del rostro de su hermano Alejandro Parada, desaparecido desde 1974 hasta el día de hoy. La acción consistía en que el artista cubría su rostro con la máscara con las proporciones exactas como para parecer su "propio rostro". El programa de la acción incluía acudir a distintos sitios de Santiago: la Universidad donde había desaparecido Alejandro Parada, la estación central de trenes, el patio numero 29 en el cementerio general, donde estaban enterradas personas NN y que, como se comprobó después, eran muchos cuerpos de detenidos desaparecidos; lugares públicos como centros culturales, etc. El artista, al ponerse la máscara, enunciaba el siguiente discurso: "hola, soy Alejandro Parada, mi hermano Hernán me ha prestado su cuerpo para venir a hablar contigo, estoy desaparecido y quiero saber si tu tienes alguna información que pueda ayudarme a que me encuentren, quiero saber por qué desaparecí…". La escenificación en el espacio público, además de ser extremadamente peligrosa por el control militar de la calle, se entrelaza con la serie de manifestaciones de organismos de derechos humanos y familiares, reprimidas en el espacio público. Parada señala que "La agrupación de familiares de detenidos desaparecidos fue siempre una vanguardia en las manifestaciones. Ellas/ellos fueron los primeros en salir a las calles a pedir y protestar por respuestas y justicia. Fue fácil sumarse a ellos, también nos daba un poco de seguridad y un mínimo espacio de libertad temporal para gritar. Luego todos seguiríamos sus pasos, saliendo a las calles y haciendo acciones de arte como protesta". Esta acción de alguna manera es un acto silencioso que clama, desde una proximidad más íntima, en una escala "uno a uno", la búsqueda de los familiares. Las particularidades están en la intención de afectar en lo íntimo y subjetivo a partir de la disociación del cuerpo y el rostro. Invocar y traer al presente aquello que se mantiene en estado de incertidumbre pero preguntando a otro sobre esta condición. El desaparecido que puede representar su propia desaparición a partir de la fotografía anterior, convocando al cuerpo de su sobreviviente en el presente.

5 Conversación por e-mail con la autora en abril de 2012

QUERÍAMOS SER VISTOS

Los artistas Luz Donoso y Hernán Parada colaboraron activamente con familiares de detenidos desaparecidos y organizaciones de derechos humanos. Parada relata el trabajo con las fotos: "Al comienzo les ayudamos principalmente a crear y organizar las escasas fotografías que llegaban y obtenían de los cientos de familiares de detenidos desaparecidos que se acercaban pidiendo ayuda, luego nosotros colaboramos en sus manifestaciones públicas y en las protestas. Era un trabajo interesantísimo pues nos daba la oportunidad de ayudar en un aspecto visual urgentemente necesario. Muchas fotografías de los familiares estaban muy dañadas o casi no visibles. Entonces las tomábamos prestadas y procedíamos a recuperarlas y hacer nuevas tomas usando una cámara fotográfica que tenía Luz [Donoso], y para revelar y ampliar las fotografías utilizábamos los elementos del Taller de Artes Visuales (TAV)"[6]. Uno de los primeros lugares en Santiago donde se juntaba y conservaba tanto información como fotografías de las personas desaparecidas fue la Vicaría de la Solidaridad creada en 1976, pero cuyo origen desde octubre de 1973 fue el Comité de Cooperación para la Paz en Chile. En este lugar es donde Parada y Donoso podían colaborar con los familiares y donde ayudaron a conformar en los primeros años de la dictadura, un archivo fotográfico que acompañaba el desarrollo legal o de búsqueda de los detenidos desaparecidos.

La artista Luz Donoso realizó extensiones de los grabados hacia el contexto político de la ciudad. Se trataba de extender sus grabados-afiches y tenía por objetivo "transformar una obra gráfica en una señalización" es decir, desligar la imagen de su presencia exclusiva en salas de arte e interferir el espacio público con signos disruptivos. Estas señalizaciones fueron realizadas entre 1978 y 1979. Parte de ellas fueron realizadas en respuesta a la matanza de Lonquén, puesto que para la artista esta situación fue muy importante para determinar sus siguientes acciones en el espacio público en denuncia por las atrocidades vividas bajo el terrorismo de Estado.

6 Parada, Hernán "Testimonio de una amistad latente", en: Varas, Paulina Una acción hecha por otro es una obra de la Luz Donoso, CEAC, Santiago de Chile, 2012, p. 10.

Una de esas acciones de desbordamiento del significado de estas representaciones fueron los "Calados para marcar fechas y lugares determinados en la ciudad", dispositivos-matrices que representan trozos de cuerpos desconocidos, con los que iba por la ciudad marcando con plantillas, sitios donde había información sobre situaciones de represión, asesinato y tortura, como elementos de denuncia anónimos que querían subvertir en lo público la protesta privada y colectiva. Se trataba de calados o matrices de metal que permitían marcar lugares a partir de pintura en aerosol, con la intención de marcar lugares de la ciudad que señalizaban episodios relacionados con la lucha antidictatorial y también lugares que representaban situaciones de dolor por la pérdida de personas o detenidos desaparecidos para el imaginario colectivo. A su vez, la artista realizó calados con el rostro de Ramona Parra, joven muerta en manifestaciones en 1946, y Lila Valdenegro, una mujer detenida desaparecida en 1976. La idea era poder reproducir estos rostros en diversos soportes y lugares para dar cuenta de su condición de "mártir" en la lucha por los derechos humanos en Chile. *"Aquí se utiliza el tiempo como amenaza ya que estos van a ser utilizados. De ahí en adelante, no soporté más repetir sin aportar algo nuevo, por mas leve que fuera […] Desde entonces la obra no termina sino al completarse después, al volverse una acción"*[7]. Esta serie de acciones imprudentes para la normalización del espacio público que imperaba en las calles de Santiago a principios de los 80 va a ser subvertida y reactivada por sus acciones individuales en procesos y por las acciones colectivas que realizaron con Elías Adasme, Hernán Parada y la colaboración de otros artistas.

Uno de los proyectos procesales que realizó Luz Donoso fue la creación de la *Huincha sin fin…hasta que nos digan donde están*, se trata de cintas de papel que contienen fotografías de personas detenidas y desaparecidas en Chile, además de listas de los nombres de personas que sus familiares buscaban y fotografías extraídas de la prensa o fuentes de contrainformación de diversas marchas y agrupaciones de personas en el espacio público; por último, había una extensa colección de volantes y panfletos de distintas marchas antidictatoriales en Santiago. En otro giro, *La Huincha sin fin* como estrategia de denuncia y acción colectiva, se transforma en un elemento de denuncia y visibilización, una insistencia sobre la aparición de los desaparecidos a partir de su

7 Luz Donoso, texto inédito, S/f

construcción y continuidad en el tiempo hasta que no se constatara la ubicación de los cuerpos. Una especie de memorial de un conflicto irresuelto que era montado en diversos contextos, desde reuniones de familiares y organizaciones de derechos humanos, hasta encuentros de artistas y exposiciones en centros culturales poblacionales. La idea siempre era que recorriera el espacio y que se extendiera más allá de los límites físicos del lugar donde se instalaba, bajando la escalera o saliendo por la puerta hasta la calle. Debía dar cuenta de una gran extensión, insistir sobre la condición que la había hecho aparecer y construirse a partir de fragmentos, como un dispositivo de información y memoria: un archivo de lo pendiente que se va clasificando en su mismo horror y permanece para incomodar. Por ejemplo: la primera huincha está compuesta por retratos de detenidos desaparecidos chilenos, la segunda por panfletos encontrados en diversas manifestaciones antidictatoriales, otras cintas están compuestas por imágenes de protestas callejeras exigiendo "verdad y justicia". Además, se adhiere una serie de documentos como la lista (hasta la fecha) de personas desaparecidas y retratos que se repiten, insistiendo en su aparición a partir de la fotografía fotocopiada y alterando el tamaño de la foto carnet que denuncia su propia desaparición. La mayoría de las imágenes tienen como fuente fotografías de prensa apropiadas de los medios oficiales y también de medios contrainformativos, así como retratos fotográficos que conservaban los familiares de los desaparecidos. Se erige entonces la posibilidad de hacer una obra colectiva, donde la autoría desaparece ante la posibilidad de enunciarse desde el archivo desclasificado.

La colaboración de los artistas Hernán Parada, Luz Donoso y Elías Adasme fue extensa e intensa en una serie de acciones colectivas, siempre apelando a una subjetividad quebrada, fragmentada, ausente y a la vez presente sobre esta condición de abandono de las libertades. Muchas de estas colaboraciones se llamaron "acciones e apoyo" y consistían en actos públicos e intervenciones en la vía pública. La idea era apoyar las luchas sociales que se desarrollaron sobre todo a principios de los años 80, como por ejemplo "Intervención de un sistema comercial" en 1976, que se trataba de *"una proposición teórica y práctica, proyectada desde el sistema arte, que permitiría a los artistas trabajar/operar/funcionar e influir en el terreno social con mejores resultados que los obtenidos por otros modos tradicionales de producir arte. Esta disciplina trabaja con una acepción del término creación que no tiene que ver con la inspiración sino que con la creación a partir del*

estudio, el razonamiento y la reflexión de situaciones nuevas, de espacios nuevos, formas de relacionar y unir a grupos sociales diferentes. Esta proposición invita/llama, a las personas en general, a actuar en apoyo de organismos sociales que estén afectados por situaciones injustas y/o de imperiosa/necesaria solución"[8]. Estas iniciativas se realizaron en distintos lugares de la ciudad y estaban coordinadas muchas veces con agrupaciones de derechos humanos. Una de ellas es la "Intervención fotográfica de un muro" o "intervención fotográfica en la vía pública" que realizaron Parada y Luz Donoso en 1982 con Patricia Saavedra. Consistió en elegir una fotografía de una persona sin datos de identidad y reproducida en fotocopia es pegada en un muro del centro de Santiago. La permanencia de la fotografía es indeterminada y no es removida del muro por ningún sujeto mientras los transeúntes intermitentemente son atraídos por la fotografía que impacta levemente el espacio público, como se aprecia en la secuencia fotográfica que se exhibe. Esta situación es registrada en un documento cuyos resultados señalan: *"a) Los organismos de control directo no reaccionan ante hechos generales, universales. b) Esto se debe a que operan únicamente en relación a casos individuales (de acuerdo a la función que les ha sido asignada). c) Por lo tanto el trabajo de arte no se confunde con la acción directa. El arte opera en forma distinta por que en tanto es trabajo de arte, va dirigido a otras instancias que los organismos de control directo"*[9].

La propuesta de estas acciones colectivas, en conjunto con otras individuales realizadas en colaboración con otros artistas y activistas, interpelaba el espacio publico de la ciudad con episodios que se significaban en la medida que el otro lo hacía posible. Más allá de un cuestionamiento sobre el arte y su significado en contextos dictatoriales, se trata de extender la misma definición del arte hacia un territorio donde su sentido tuviera lugar, extender espacios de socialización, preguntas colectivas y agenciamientos comunes[10].

8 Donoso, Saavedra, Parada, etc. "Acciones de Apoyo" inserto en la publicación Ruptura del Colectivo de Acciones de Arte (CADA), Santiago de Chile, 1982, pagina 4.

9 Luz Donoso, texto inédito S/F

10 Es importante mencionar las relaciones estrechas con otros artistas de complicidad y militancia en el arte y sobre todo en relación a todo un proceso colectivo de ideas del arte, en ese sentido cabe destacar la acción que el artista Elías Adasme realiza en 1980 "el arte debe ser ineludible" Vistiendo una camiseta con la frase que da título a la acción, el artista reparte entre el público, volantes que muestran la figura de un hombre desnudo, con el mapa de Chile impreso en su espalda además de la frase-slogan mencionada. Luego procede a leer a viva voz, el texto descrito más abajo. El artista interactúa con la gente por alrededor de 30 minutos. La acción de arte es interrumpida abruptamente cuando el artista es arrestado por la policía.

HACIA LA CALLE

Una de las características principales del Colectivo de Acciones de Arte (CADA) ha sido desde su conformación en 1979, la acción de la convocatoria. Todas las acciones realizadas en espacios públicos apelaban no solo a la participación de espectadores, si no también a la activación y co-producción de las acciones con las personas que convocaban antes de que sucedieran o durante su desarrollo, para conformar de esta manera un vínculo social que estaba perdido y mutilado por la dictadura militar chilena. Esto compone aquello que hoy nombramos como Convocacción, entendida como una instancia que se sostiene en el tiempo. La eficacia de esta estrategia de Convocacción es la asociación para un cuerpo común en el que las personas que acudían se sentían parte de un deseo colectivo.

Comenzada en septiembre de 1983 —a diez años del Golpe Militar en Chile— la acción NO+ se ha inscrito en el imaginario colectivo mediante las más diversas apropiaciones y reactivaciones. Esta acción consistió en escribir en distintos muros de la ciudad de Santiago la consigna No+ junto a una serie de colaboradores que tomaron esta frase y la propagaron por los más diversos sitios. La primera imagen que conocemos trata de una persona escribiendo haciendo un graffiti en un muro con el texto "CADA CONVOCA NO+". representando en el mismo acto la acción que la hace emerger. La *convocacción* del No+ se propagó de manera muy intensa en las calles de Santiago primero y luego en todos rincones del país donde hubiera personas que quisieran manifestar el hastío. Además se enlazó con una serie de otras manifestaciones de saturación que la sociedad civil estaba realizando a partir de marchas, protestas y acciones públicas retratadas muy bien por el grupo de fotógrafos de la AFI y otros medios de contrainformación. El NO+ se expandió y distribuyó como una experiencia erosionada y capaz de crear una consigna múltiple, informe y colectiva, vigente hasta el día de hoy en las calles de Chile.

En 1984, el CADA hizo también un llamado a artistas de todo el mundo para comprometerse en esta acción y utilizar la frase en distintos momentos y situaciones, propagando así un gesto mínimo para lograr un efecto máximo. En el texto de la convocatoria señalan: "Hacemos un llamado solidario a los artistas internacionales,

para realizar una gran obra colectiva contra el hambre, la violencia, la destrucción y el imperialismo que se ejerce sobre los despojos de nuestro país"[11]. La respuesta de artistas desde el extranjero fue muy importante, destacándose la creación del "Colectivo No+" en Bruselas, organizado por Juan Castillo, y la exposición de parte de los resultados en la galería Inti de Nueva York en 1985.

NO+ PORQUE SOMOS +

Mujeres por la Vida se forma en noviembre de 1983 y se define como un movimiento o grupo unitario formado *por mujeres de diversas orientaciones ideológicas y destinado a actuar decididamente para poner fin al sistema de muerte imperante en el país*[12]. La primera convocatoria se suma a una mayor realizada posteriormente en un teatro de Santiago, la consigna inicial propone *¡Hoy y no mañana, por la vida!*, lo que finalmente va a definir su nombre, la lucha por la vida. La convocatoria reconoce claramente la existencia *de cárceles secretas, torturas, exilios, detenidos-desaparecidos, allanamientos y represiones, abusos de poder y arbitrariedad sobre los sectores más desposeídos,* cuestiones que no necesariamente formaban parte del lenguaje común, y que quieren también extenderse, socializarse y desde allí generar acciones de denuncia a partir de la aversión colectiva por la situación represiva y el terrorismo de Estado que llegaba en 1983 a un punto límite y desde donde se tenían que repensar las acciones colectivas en la lucha contra la dictadura. Muchas de las acciones realizadas por Mujeres por la vida eran desplegadas en espacios públicos, ya que uno de los objetivos primordiales era la búsqueda de adherentes y la creación de instancias colectivas con fines comunes para denunciar y visibilizar en la calle el descontento, a partir de acciones creativas entrelazadas con otras organizaciones sociales que protestan y realizan una serie de actos públicos.

11 CADA "llamado a artistas del Colectivo Acciones de Arte (CADA)", hoja inédita, abril de 1984.

12 Valdés, Teresa. *Mujeres por la vida: Itinerario de una lucha*, inédito, Santiago de Chile, 1989. Fondo del Museo de la Memoria y los derechos humanos de Chile

En 1984 la consigna NO+, impulsada un año antes por el Colectivo Acciones de Arte (CADA) es integrada a partir de un lienzo como conmemoración del primer aniversario en que diversos grupos de mujeres se organizaron. Es importante señalar que una de las integrantes del CADA, Lotty Rosenfeld, fue miembro de Mujeres por la Vida y apoyó al grupo con un intenso registro audiovisual de sus acciones, como lo hará en 1987 la fotógrafa Kena Lorenzini con un amplio registro de acciones además de la participación en muchas de ellas. En octubre de 1985 se comienza a utilizar la consigna SOMOS MAS y se realizan una serie de acciones relámpago en la calle donde siempre la idea es convocar y reunir personas, dar información y visibilizar las condiciones de vida de la sociedad chilena en búsqueda de la restitución de la democracia y el juicio a los genocidas y represores. Estas acciones siempre terminan con una serie de mujeres detenidas. Es en 1986 cuando las dos consignas se van a fundir y conformar una de las frases más extendidas en el imaginario político antidictatorial de este grupo "NO + PORQUE SOMOS +", completando la consigna NO+ con una frase que evocaba la misma permanencia de una colectividad que no solo exigía o reclamaba algo en específico sino que volvía a reunirse y vincularse. Esto se convirtió en una de las acciones más poderosas, ya que la fractura social había sido uno de los objetivos de la dictadura, además de la instrumentalización del miedo; esta vez las personas estaban asumiendo una toma de posición pública y se estaban representando masivamente en volantes, panfletos, afiches, rayados, lienzos, etc.

La Convocatoria del 20 de marzo de 1986 será una *jornada para ejercer libremente algunos derechos fundamentales: derecho a voto, derecho a reunión, derecho a expresión y el derecho huelga de dueñas de casa*[13], que además se refuerza al señalar que a partir de una serie de acciones precedentes, la cita vinculante adquiere más fuerza "porque hemos demostrado que somos mas…"

También destacan algunas acciones en el espacio público como "por el desistimiento de las querellas contra dirigentes detenidos" (1985), con carteles alusivos al tema antecedidos de la consigna NO+, además de graffitis en el pavimento con la frase

13 "Convocatoria 20 de marzo de 1986" documento inédito, fondo del Museo de la Memoria y los derechos humanos de Chile.

SOMOS +. La finalidad era conseguir adherentes y hacer actos pacíficos para confrontar las medidas de seguridad de los organismos represores, que muchas veces igualmente eran reprimidas.

La agrupación realizó distintos boycott a supermercados cuyas marcas apoyaban las mentiras que circulaban en los medios de comunicación apoderados por la dictadura (televisión y periódicos). Así mismo, junto a la participación en acciones con otras organizaciones, se realizaron jornadas para la liberación de dirigentes políticos detenidos, visitas a las presas políticas en las cárceles y, junto a otras organizaciones, entregas de documentos en la Corte suprema por estos mismos casos. Acciones contra la censura hicieron aparecer una serie de mujeres en el centro de Santiago con una cinta adhesiva en su boca, demostrando la nula posibilidad de expresión posible en un país controlado no sólo por las fuerzas militares si no, cada vez más, por la implantación de un modelo neoliberal que comenzaba a controlar cada uno de los espacios de la vida cotidiana. Y sobre esta condición y la representación del poder, es que realizan una de las acciones más recordadas y simbólicas de los últimos años de la dictadura, que consistió en apagar la "llama de la libertad" encendida en 1975 por Pinochet en representación del ejército de Chile. Con una toalla mojada fue posible apagar y extinguir por un momento la llama que representaba la toma de poder infranqueable de la dictadura militar y apropiarse del significado colectivo de la libertad.

AFTER IVENS - CRAC VALPARISO

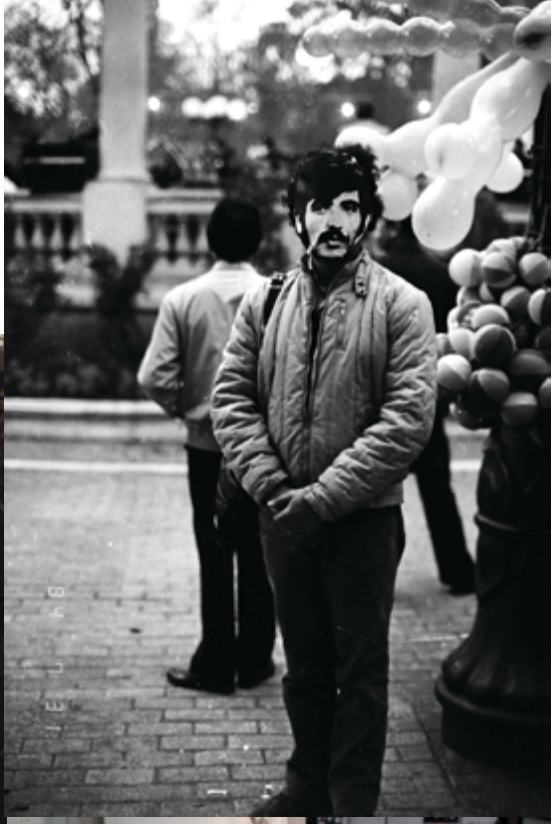
CRAC Valparaíso es una célula de acciones y plataforma de investigación colectiva que trabaja de manera situada desde la ciudad de Valparaíso. Con residencias artísticas, investigación acción, pedagogías críticas y arquitectura radical, proponen un entrelazamiento crítico con la esfera pública, la ciudad y el territorio como red de conexiones y asociaciones de experiencias sociales.

After Ivens es un programa de aprendizaje colectivo y un proyecto de investigación entre arte y arquitectura radical que propone pensar las ciudades postcapitalistas y la crisis del modelo neo liberal en los cuerpos y la ciudad.

El título After Ivens significa “Después de Ivens” en alusión al cineasta holandés Joris Ivens que en 1963 estrenó la película “A Valparaíso” y realizó un retrato de la ciudad donde la crisis capitalista dejaba un lugar que se resignificaba día a día por parte de la cotidianeidad expuesta. Nuestro proyecto pregunta ¿Quién se queda después que hay una crisis? ¿Qué sucede en una ciudad cuando el capitalismo se va? ¿Qué momento vivimos luego de que han pasado 50 años de ese retrato de la crisis en Val paraíso?

After Ivens es desarrollado por CRAC en Valparaíso, Chile y se focaliza en la esfera pública abordando críticamente temas como: la gentrificación cultural y urbana, la patrimonialización neoliberal, el turismo cultural global, la estetización de la participación y la memoria instituyente. Las acciones que se desarrollaran en After Ivens serán talleres y agitación crítica, exposiciones, propuestas de arte, panfletos, seminarios, mapas colectivos, presentaciones de libros, documentales, publicaciones y reuniones ocasionales.

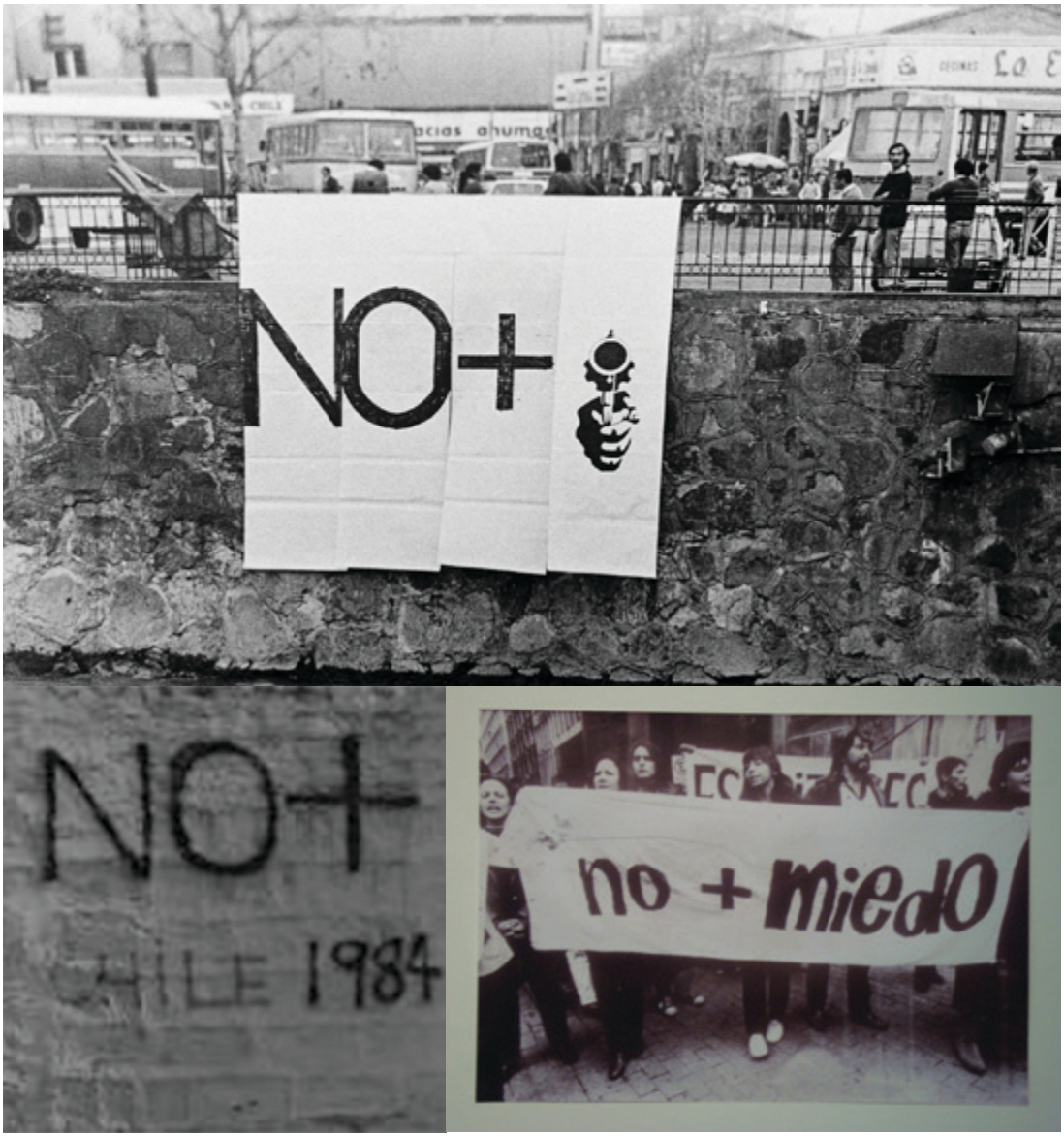
Fotografías de la instalación del artista chileno Hernán Parada en colaboración con la artista chilena Luz Donoso que fue inicialmente nombrada en 1979 como "Documentrográfica Obrabieta A". (Imagen izquierda e inferior derecha) En 1984, Parada relizó una de acciones en Santiago de Chile con una máscara con el rostro de su hermano forzasamente desaparecido en 1974. (imagen superior derecha) Cortesía de Paulina Varas



Portada de la revista de corte comunista Hoy. Ejemplar del año II No 81 - Diciembre de 1978. Santiago de Chile. Cortesía de Paulina Varas

HORNOS DE LONQUÉN 1979

Cortesía de Paulina Varas



Varios ejemplos de expresiones gráficas que fueron fomentadas por CADA en 1983 en el imaginario colectivo de la sociedad chilena en la que se incluía la expresión "NO+" casi como una declaración política de la vida y para la vida.
Cortesía de Paulina Varas

"***Artículo sobre EL DEFORMES en The Clinic:*** *Les invitamos a leer el artículo que escribió el periodista Felipe Montalva para la publicación The Clinic de Chile. El texto se refiere al proyecto que realizó la artista Eva Olthof con nosotros entre abril y julio de este año, en relación al desaparecido hospital Deformes en Valparaíso y la implantanción del edificio del Congreso Nacional en la ciudad como uno de los últimos deseos del dictador Pinochet.*" - Introducción tomada del sitio web de CRAC Valparaíso: http://www.cracvalparaiso.org/?p=2555
Cortesía de Paulina Varas

taller
MAPEO COLECTIVO
ICONOCLASISTAS
VALPARAÍSO
ABRIL
Jueves 24 | 18 a 21 hrs
Viernes 25 | 18 a 21 hrs
*Sábado 26 | 10 a 14 hrs
*(almuerzo incluido)
ESPACIO SANTA ANA
Balmes esq. Castillo
C° Cordillera
Cupos Limitados
Inscripciones y consultas en
cracvalparaiso@gmail.com
Colabora:
Participa:
iconoclasistas
Organiza:
AFTER IVENS
CRAC
*este proyecto se realiza gracias al apoyo de Foundation for Arts Initiatives

"¿TE INVITÉ YO A VIVIR AQUÍ?"

Con esta frase respondió el alcalde de Valparaíso ante el reclamo de uno de los damnificados por el incendio de abril, que dejó sin vivienda a miles de familias en los cerros. La cínica respuesta resume la actitud de diversas gestiones de gobierno que fueron transformando la ciudad al ritmo de los beneficios privados, financieros y especulativos, vinculados principalmente con los intereses de los holdings portuarios y el negocio del turismo. Este "Valparaíso para otros" se evidencia en la imposición de modelos de vida basados en un consumo de alto poder adquisitivo para unos, y la precarización laboral para amplias mayorías. La vida en barrios antaño populares se ha visto perjudicada por procesos de gentrificación desplegados a partir de la especulación inmobiliaria, la expulsión de vecinos y la privatización de espacios de uso público, privilegiando así el perfil de una ciudad construida para el visitante eventual.

1 A puertas cerradas

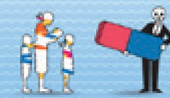
[illegible]

2 Valpo Hill

[illegible]

3 Mall de muchos

[illegible]



4 Cota de invisibilización

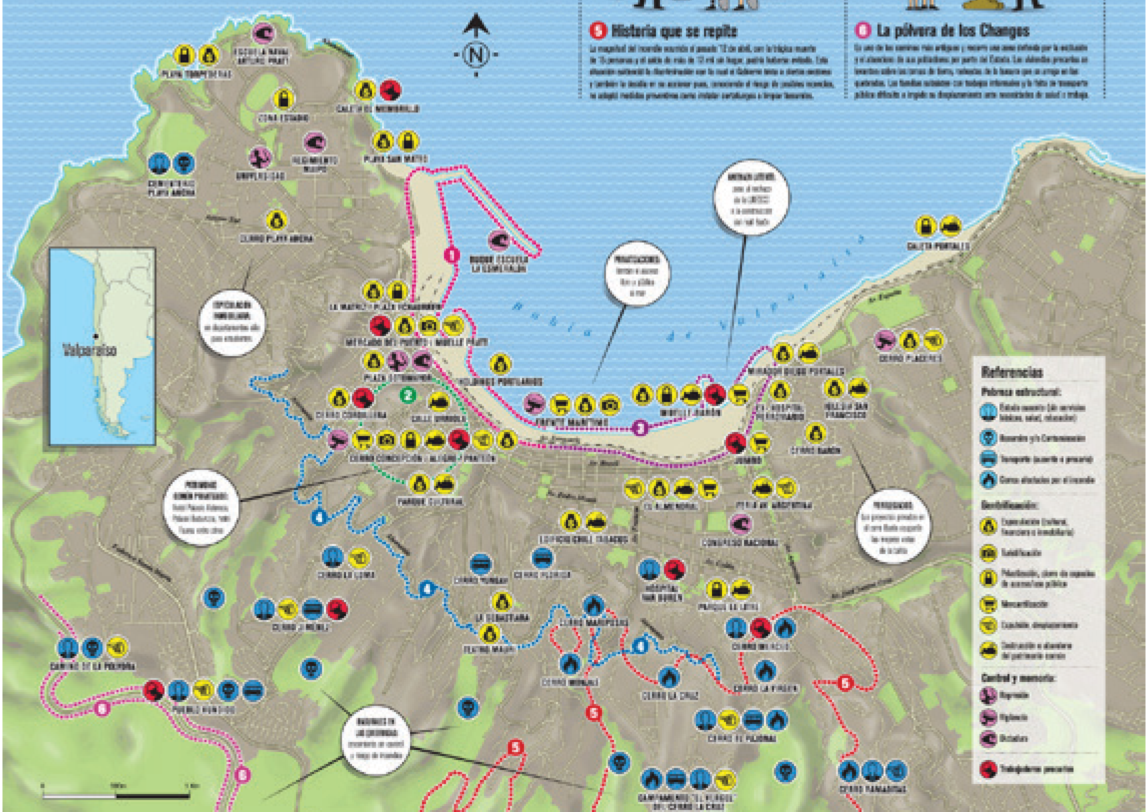
[illegible]

5 Historia que se repite

[illegible]

6 La pólvora de los Changos

[illegible]



A pesar de y debido al oscuro panorama arriba descrito, es notable la presencia de espacios culturales, sociales y comunitarios, de estudiantes y docentes, de trabajadores y militantes, quienes, junto a una comunidad solidaria y alerta, se reúnen para pensar y activar prácticas transformadoras desde la autogestión comunitaria y el trabajo en red.

Esto incluye la realización de movilizaciones y actividades informativas, el diseño de talleres y encuentros abiertos, y la puesta en marcha de intervenciones públicas orientadas a difundir los impactos que están provocando estos procesos que pese a sus promesas de "modernización" y "desarrollo" sólo están produciendo más desigualdad y exclusión.

CRAC VALPARAÍSO

[illegible]

"Cartografía colectiva crítica de Valparaíso
Crac Valparaíso, Iconoclasistas, Espacio Santa Ana.
Valparaíso - 2014"
Imagenes páginas 94, 05 y 96. Cortesía de Crac Valparaíso, descargable en el siguiente link:
http://www.iconoclasistas.net/post/te-invite-yo-a-vivir-aqui/

NOTAS SOBRE LA IMPORTANCIA DE PENSAR HISTÓRICAMENTE*

*Este texto es la transcripción corregida de la participación del profesor Renán Vega Cantor en el evento "Conciencia Histórica ¿con quién podemos andar?", realizado el día viernes 18 de julio de 2014, en el marco del proyecto El Secretariado/Bilingüe. Transcripción Vanessa Cárdenas. Notas al pie y copiedición Jimena Andrade.

RENÁN VEGA CANTOR

Historiador. Profesor titular de la Universidad Pedagógica Nacional de Bogotá, Colombia. Doctor de la Universidad de París VIII. Diplomado de la Universidad de París I, en Historia de América Latina. Autor y compilador de los libros Marx y el siglo XXI (2 volúmenes), Editorial Pensamiento Crítico, Bogotá, 1998-1999; El Caos Planetario, Ediciones Herramienta, 1999; Gente muy Rebelde (4 volúmenes), Editorial Pensamiento Crítico, Bogotá, 2002; Neoliberalismo: mito y realidad; Entre sus últimos trabajos podemos mencionar: Los economistas neoliberales, nuevos criminales de guerra: El genocidio económico y social del capitalismo contemporáneo (2010). La República Bolivariana de Venezuela le entregó en 2008 el Premio Libertador por su obra Un mundo incierto, un mundo para aprender y enseñar. Dirige la revista CEPA (Centro Estratégico de Pensamiento Alternativo). Es integrante del Consejo Asesor de la Revista Herramienta, en la que ha publicado varios de sus trabajos.

En esta conversación intento hacer una reflexión sobre la importancia de pensar históricamente y al final hablar de mi experiencia en el terreno de la reconstrucción histórica. Pensar históricamente se aproxima a aquello que convoca este encuentro, "la conciencia histórica", es decir, entender por qué es importante reflexionar en términos históricos en el mundo contemporáneo, concretamente en una sociedad como la colombiana, atravesada por múltiples conflictos y contradicciones y cuando se nos dice que ahora la historia no tiene ningún sentido, porque los seres humanos vivimos en un perpetuo presente en donde habría desaparecido cualquier nexo entre pasado, presente y futuro.

En contra de ese sentido común que se difunde a diario por distintos medios, empezando por la familia, la escuela y los órganos de incomunicación social, queda la impresión que, efectivamente, los seres humanos estamos atados exclusivamente al presente y ni el pasado, ni las perspectivas históricas tienen que ver con lo que hoy sucede, y menos con una proyección futura. Un aserto de este tipo es bastante problemático y caótico para una sociedad, ya que genera muchos de los problemas que nosotros conocemos en Colombia, lo cual conduce, por ejemplo, a desconocer las razones históricas y estructurales que explican el conflicto social y armado que vivimos desde hace décadas.

Si quisiéramos dar un ejemplo de lo nefasto de esta concepción de desvincular el presente del pasado, podíamos remitirnos a la experiencia de los ocho años del gobierno de la "inseguridad antidemocrática". Desde el primer día de la presidencia de Álvaro Uribe Vélez a la que, por lo demás, llegó fraudulentamente, se planteó un nuevo sentido común: sostener que el conflicto armado colombiano no tenia ninguna razón histórica, e incluso no era conflicto armado sino "una simple acción terrorista de enemigos del pueblo colombiano", y no se encontraba vinculado con procesos históricos de mediana y de larga duración. Durante ocho años esta falacia se repitió todos los días

y a toda hora y se intentó implementar una revisión de la historia contemporánea de Colombia, para incorporar en el imaginario de los habitantes de este país el supuesto que la violencia "era el resultado de la mala voluntad de unos enemigos de la nacionalidad", sin que guardara ninguna relación con la desigualdad y la injusticia imperante en nuestro medio que ha hecho de Colombia uno de los tres países mas injustos y desiguales del mundo.

Ese proyecto de ocho años, de repetir insistentemente la mentira —y en ese sentido sí que se aprendió de la propaganda nazi de Goebbels, quien decía que una mentira de tanto ser repetida se convierte en verdad, más exactamente, si una mentira se repite más de 7000 veces— que aquí no había conflicto armado, pretendía que con tal procedimiento, junto con la represión indiscriminada, se iba a superar el problema. A lo largo de ocho años se demostró que el asunto no era tan sencillo, y por eso hoy se vuelve a hablar de paz, de desarrollar conversaciones con el ELN[1] y se ha implementado un proceso de diálogo con las FARC[2] desde hace algunos meses en la Habana. En ese contexto, pensar históricamente, tanto para un habitante del campo o de la ciudad, significa remitirse a los orígenes que explican un conflicto tan prolongado como el que nosotros soportamos; significa entender que ese conflicto no es un resultado del capricho de unos individuos de "mala voluntad", sino de unas condiciones estructurales de desigualdad que no han sido superadas y que en la actualidad son similares no a las que vivía Colombia en la década de 1950, sino a las de la época de la independencia hace 200 años. Porque en 200 años de historia, Colombia es uno de los pocos países de América latina que no ha conocido transformaciones fundamentales de tipo político y democrático. Con esto no me estoy refiriendo al hecho de que Colombia haya pasado de ser un país rural a uno urbano, lo cual es una transformación evidente e innegable, sino que hablo en términos de democratización de la sociedad, de superación de la desigualdad, de rebasar los niveles de injusticia que caracterizan a este país. Y en ese sentido, nosotros vivimos en condiciones similares a las que se conocían en la Nueva Granada en 1820.

1 Ejercito de Liberación Nacional: Guerrilla colombiana que opera desde 1964 a la fecha. N de E.

2 Fuerzas Aramadas Revolucionarias de Colombia -Ejercito del Pueblo: Guerrilla colombiana que opera desde 1964 a la fecha. N de E.

Ahí, precisamente, se encuentran las raíces históricas que explican la necesidad de recuperar una visión crítica de nuestra historia y nuestro pasado, para que esa recuperación se convierta en un instrumento que permita contribuir a la superación de los mismos problemas. Por eso, es importante el conocimiento histórico y tal vez eso lo han entendido las clases dominantes de este país, hasta el punto que la historia prácticamente ha ido desapareciendo de los planes escolares y de la enseñanza. En efecto, la historia se ha subsumido en una "cosa ambigua y genérica" que se llama "ciencias sociales", sobre todo en la educación pública, pues en los colegios privados de élite sí se enseña historia y geografía por separado. Pero en los colegios públicos, a donde va gran parte de la población colombiana que asiste a las escuelas y a los colegios, la historia como disciplina prácticamente ha desaparecido; es decir, hay un proyecto sistemático de borrar las raíces explicativas de lo que hoy sucede en este país.

En ese contexto, adquiere importancia pensar históricamente, una forma fundamental de conciencia histórica, lo cual implica que uno entienda que hay una vinculación estrecha, que no hay una separación entre pasado presente y futuro, y que las cosas que hoy vivimos (e incluso eso se puede demostrar en términos individuales con nuestra propia experiencia) están ligadas a unos procesos que evolucionan y se mueven temporalmente y por lo tanto, no puede hacerse un corte brutal entre hoy, ayer y mañana. Podríamos dar un ejemplo de lo que significa pensar históricamente, para explicar una de las raíces fundamentales del conflicto armado en Colombia: la desigual apropiación territorial.

Si se observan datos estadísticos de hoy acerca de la distribución de las tierras, uno se encuentra con unas cifras de concentración territorial absolutamente escalofriantes, en donde menos del uno por ciento de los propietarios de este país son dueños de más del sesenta por ciento de todas las tierras productivas, una cifra absolutamente aberrante. Colombia tiene uno de los Índices Gini agrarios más injustos del planeta: un índice de un poco más de 0.85. De paso, les recuerdo que el Índice Gini es una medida que inventó un estadístico italiano, Corrado Gini, para medir el grado de desigualdad de una sociedad; este índice nos dice que entre más se acerque a uno, más desigual es una sociedad, entre más se acerque a cero, mas igualitaria es una sociedad. Si comparamos el Índice Gini agrario de Colombia en la actualidad con lo que sucedía hace

50 años, cuando surgieron las FARC y ELN, resulta que en esa época era menor, lo que indica que estaba menos concentrada la propiedad de la tierra que hoy. Tras 50 años de conflicto armado, en estos momentos la propiedad territorial esta mucho más concentrada en manos de viejos y de nuevos terratenientes, con lo que se demuestra en forma elemental que no ha sido eliminada una razón fundamental que dio origen al conflicto armado hace medio siglo.

En otros términos, si nosotros no pensamos a los campesinos, a los pequeños propietarios agrarios, a los indígenas, a los afrodescendientes que viven en diferentes zonas del territorio colombiano, si no pensamos su existencia en términos históricos, no podemos entender absolutamente nada, ni podemos participar con ellos en la formulación de propuestas que apunten a solucionar sus problemas. Por ello, considero como fundamentales los procesos de recuperación histórica para conocer las luchas, las acciones, la vida cotidiana y la presencia de las clases subalternas en la historia colombiana.

A ese proyecto de recuperación de la historia de los sectores populares yo le he dedicado los últimos 25 años de mi existencia. He participado en procesos de recuperación histórica individuales, en investigaciones que he realizado por mi propia iniciativa, en algunas de las cuales se formulan propuestas metodológicas para recuperar la historia de la sociedad colombiana y sobre todo la historia de los sectores populares. Tal es el caso de un libro que escribí y publiqué sobre la historia oral como un instrumento fundamental para recuperar las acciones y luchas de los sectores populares[3]. Porque la historia oral es una historia popular en la medida en que incorpora y democratiza el conocimiento histórico y amplía el radio de acción de los sujetos que hacen la historia, pero también de los sujetos que la deben reconstruir. En ese sentido, la historia oral ha sido un instrumento útil en la reconstrucción de la vida de las clases subalternas en América latina y en otros lugares del mundo desde la década de 1960, y ha cumplido el papel de darle la voz a los que tradicionalmente no tienen voz, a aquellos que nunca aparecen en las historias oficiales.

También soy autor de una obra en cuatro volúmenes titulada Gente muy Rebelde, que rastrea las protestas populares en Colombia en el periodo que va de 1909 a 1929, y trata

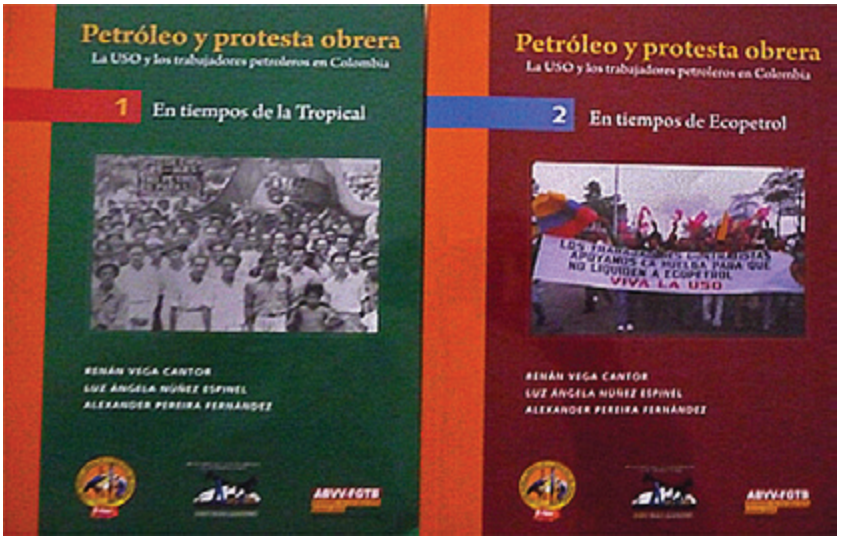
3 Renán Vega, Historia conocimiento y enseñanza: la cultura popular y la historia oral en el medio escolar, Editorial Antropos, Bogotá, 1997.

de cubrirlas a casi todas, de acuerdo a las fuentes disponibles[4]. En esta obra se reconstruyen las luchas de los campesinos, de los indígenas, de las mujeres, de los habitantes pobres de las ciudades, de los trabajadores en los enclaves imperialistas.

Libros (Portadas) de las cuatro ediciones de la serie de libros "Gente Muy Rebelde" del historiador Renán Vega Cantor.
Cortesía de Renán Vega

Como parte de ese proyecto de recuperación de la historia colombiana de los sectores populares hemos desarrollado posteriormente otras investigaciones de tipo colectivo con trabajadores y sindicalistas, que quiero reseñarles como ejemplos, porque me pare-

4 Renán Vega, Gente muy Rebelde, Renán Vega Cantor, cuatro volúmenes (1. Enclaves, transportes y protestas obreras. 2. Indígenas, campesinos y protestas agrarias. 3. Mujeres artesanos y protestas cívicas. 4. Socialismo, cultura y protesta popular), Ediciones Pensamiento Crítico, Bogotá, 2002.



Portadas de los libros que son el resultado investigación sobre las operación de la USO en Colombia, y de lado. la misma historia del país de manera subalterna, que parte de fuentes que por el bando-no se estavan perdiendo.Cortesía de Renán Vega

ce que han tenido un alcance significativo. Me refiero a dos propuestas de recuperación de historia de los trabajadores colombianos, una que realizamos con la Unión Sindical Obrera (USO), sindicato que acaba de cumplir 90 años de existencia, ya que fue fundado el 10 de febrero de 1923, siendo el sindicato más importante que existe en Colombia y uno de los más valiosos de todo el siglo XX. Con la USO nos dimos a la tarea de recontar su propia historia durante sus 90 años de existencia, porque recuperando su historia reconstruimos no solamente la historia de los sectores populares, sino de la historia de Colombia desde una perspectiva subalterna. Como resultado de esa investigación publicamos dos libros con el título de Petróleo y protesta obrera. La USO y los trabajadores petroleros en Colombia[5]. En esos dos libros hacemos una recuperación a partir de escudriñar en las fuentes de los trabajadores, fuentes que incluso se estaban perdiendo.

De la misma forma, soy coautor de un libro sobre la masacre de obreros en Santa Bárbara en 1963, que fue elaborado por solicitud de los trabajadores de la industria del cemento. Al respecto les quiero contar una anécdota que revela la constancia de la represión en este país, como indicativo que en Colombia la historia parece repetirse

5 Renán Vega Cantor, Luz Ángela Núñez Espinel, Alexánder Pereira Fernández, Petróleo y protesta obrera. La USO y los trabajadores petroleros en Colombia, 2 volúmenes, Editorial Aury Sará Marrugo, Bogotá, 2009.

siempre como tragedia. El mismo día que se conmemoraron los cincuenta años de esa masacre –el sábado 23 de febrero de 2013- en la Plaza Central del municipio de Santa Bárbara me tomaron una fotografía, con soldados armados al fondo del parque central. Y también existen otras fotografías en la que se observa a soldados armados de fusiles que miran las fotos gigantes que los compañeros de Sutimac pegaron en esa plaza, sobre diversos momentos de la sangrienta represión. La tropa las mira con fusil al hombro, lo que las torna muy impactantes[6].

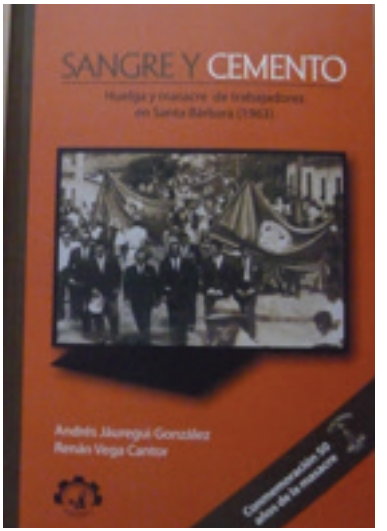
¿Cuál es, entonces, la importancia de la recuperación de la memoria histórica en Colombia, un país atravesado por una violencia endémica? Ahora se habla mucho de las víctimas, un término que no me gusta, y sobre el cual se dicen cosas muy falaces y discutibles. En la recuperación de la memoria histórica no se incluyen hechos como la masacre de Santa Bárbara, pues la recuperación oficial de memoria histórica se circunscribe a hechos acontecidos después, más o menos en los últimos 25 años. Lo que sucedió antes no es digno de ser recuperado por la memoria oficial del Estado colombiano, que se está diseñando nuevamente.

Para los trabajadores sí es muy significativa la recuperación de la memoria histórica, como lo ejemplifica la masacre de los trabajadores del cemento. Si alguno de ustedes ha ido a Santa Bárbara, o tiene la oportunidad de ir, les recomiendo que se fijen en un sitio emblemático de ese municipio: un monumento a los mártires de Santa Bárbara, que fue construido al año siguiente de la masacre, en 1964, y desde entonces cada año los trabajadores se encargan de revivir la memoria de sus hermanos asesinados en ese lugar. Ese es

6 "El municipio de Santa Bárbara se encuentra situado en el flanco Occidental de la Cordillera Central, en el suroeste antioqueño, a 57 kilómetros de distancia de Medellín. Por su parte, la fábrica de Cementos El Cairo está localizada a 13 kilómetros de la población de Santa Bárbara. (…) En 1963, el sindicato de empleados Sintracairo presentó un pliego de peticiones. (…) La Empresa dilató las discusiones del pliego por varios meses, y no atendió la mayor parte de las solicitudes del Sindicato, en especial las relativas a aumento salarial. Por esta circunstancia, los trabajadores se fueron a la huelga, que se inició el 23 de enero de 1963, (…) El sábado 23 de Febrero de 1963, los trabajadores se congregaron en las carpas de la huelga para esperar el pago del salario adeudado, pero tras varios enfrentamientos con las fuerzas militares debido a la obstaculización de las volquetas que transportaban el cemento, los militares arremetieron masacrando la población y los manifestantes quienes estaban armados sólo con palos, piedras y agua. El balance final de ese trágico sábado 23 de febrero de 1963 fue terrible: 12 muertos, más de 100 heridos y decenas de detenidos". Esta nota explicativa es un resumen del texto La masacre de Santa Bárbara, Antioquia, por Andrés Jáuregui y Renán Vega, Disponible en: http://www.insomne.info/index.php?option=com_content&view=article&id=660:la-masacre-de-santa-barbara-antioquia-23-febrero-de-1963&catid=102&Itemid=444&tmpl=component&print=1&pdf=1&layout=default&page=. Visitado en: 12/08/14. | Web sin servicio el 22 de septiembre de 2012. N de E.

Fotografías tomadas por Ángela Núñez y Renán Vega el 23 de febrero de 2013 - Santa Bárbara (Antioquía)
Cortesía de Renán Vega

un sitio único en Colombia, que se ha mantenido y ha significado la construcción de una tradición obrera, porque los trabajadores y los sectores populares también crean cultura. Ellos han inventado una tradición, la del 23 de febrero, el día en que recuerdan no solamente la sangre que derramaron sus hermanos, sino también la lucha que emprendieron por mejorar sus condiciones de existencia y sus condiciones de trabajo.



Portada de libro "Sangre y Cemento " de Andrés Jáuregui y Renán Vega, que revela lo sucedido en la Masacre de Santa Bárbara en 1963 en el departamento de Antioquia . Cortesía de Renán Vega

Lo significativo es que este homenaje se haya mantenido durante 50 años en un lugar que ha sido asolado por el paramilitarismo (y ustedes saben que el paramilitarismo es anticomunista visceral), que ha destruido emblemas y monumentos similares que se han construido en otros lugares del territorio colombiano. Al respecto, no sé si ustedes saben que en la ciudad de Barrancabermeja existe la "Plaza del descabezado". ¿Por qué se le llama así? Eso también revela una historia, que es un capítulo más de la historia de la intolerancia en Colombia: resulta que en ese lugar los trabajadores petroleros de la USO erigieron un monumento de Camilo Torres Restrepo, el sacerdote muerto en combate el 15 de febrero de 1966, y al día siguiente fue volada la cabeza de esa estatua. Desde entonces ese lugar se bautizó como la "Plaza del descabezado".

Con esto queremos indicar la importancia de los monumentos de los mártires populares, que son destruidas y atacadas por los voceros de las clases dominantes, lo que pone de relieve lo trascendental que resulta la conservación del monumento de Santa Bárbara, durante más de medio siglo. Es encomiable que los compañeros de Sutimac en Santa Bárbara, en medio de todas las dificultades, asolados por la violencia física y simbólica, por la intolerancia y el anticomunismo, hayan podido preservar ese monumento y la memoria que éste representa.

Precisamente, para eso sirve la recuperación de la historia para una comunidad y un país, para recordar la lucha de los que ayer pelearon y aunque hayan sido derrotados su gesta se proyecta hacia el presente para iluminar las acciones de sus herederos en el día de hoy. Esto mismo lo podemos hacer extensivo a un barrio, a una vereda campesina, a una comunidad afrodescendiente, a un resguardo indígena, porque todos somos seres históricos, así en muchos casos "no tengamos conciencia de ello". Todos nosotros somos seres históricos y hacemos historia todos los días con nuestras acciones. Si eso es así, ¿por qué no podemos participar como agentes activos en la recuperación de nuestra propia historia? Un conocimiento histórico que sirva, que dé luces, que ayude a entender los problemas del mundo contemporáneo, puesto que esos problemas no pueden explicarse a partir del presente en sí mismo, el momento temporal más difícil de definir, ya que el presente se nos escapa entre los dedos en cada minuto que pasa.

Ésta es la experiencia que yo les quería contar muy sucintamente para resaltar la importancia de la recuperación histórica, no tanto como un proyecto académico, sino como un conocimiento útil, que se enraíce con los sectores populares y que les sirva para repensar los problemas de su presente histórico.

BIBLIOGRAFÍA

Esta bibliografía corresponde a los distintos textos citados o nombrados por los autores a lo largo de cada uno de sus exposiciones en este volumen:

AGAMBEN, Giorgio. 2008. *La Potencia del Pensamiento.* Barcelona: Anagrama. Trad: Flavia Costa y Edgardo Castro.

BRUZZONE, Gustavo; LONGONI, Ana (comp). 2008. *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora-

DONOSO, Luz; PARADA, Hernán y SAAVEDRA. 1982. *Acciones de Apoyo inserto en la publicación Ruptura del Colectivo de Acciones de Arte (CADA)*, Santiago de Chile, 1982, pagina 4.

GAMBOA, María (Directora). *Mateo*. 2014. Día Fragma Fábrica de Películas, GARCIA, Daniel (Producción). [Película]. Miami.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. 2008. *Rebelión y melancolía. El romanticismo a contracorriente de la modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

NUÑEZ, Luz; PEREIRA, Alexander y VEGA, Renán. 2009. *Petróleo y protesta obrera. La USO y los trabajadores petroleros en Colombia. 2 volúmenes.* Bogotá: Editorial Aury Sará Marrugo.

PARADA, Hernán. 2012 *Testimonio de una amistad latente*. en: VARAS, Paulina. *Una Acción Hecha por Otro es una obra de la Luz Donoso*. Santiago de Chile: CEAC.

POVINELLI. Elizabeth. 2006. T*he Empire of Love: Toward a Theory of Intimacy, Genealogy, and Carnality*. Duke University Press, 2006.

SEDWICK, Eve. 2003. *Touching Feelings: Affect, Pedagogy, Performativity.* Duke University Press.

SLOTDEIJK, Peter. 2013. *La Muerte Aparente del Pensar*. Madrid: Ediciones Siruela.

VALDÉS, Teresa. 1989. *Mujeres por la vida: Itinerario de una lucha*. Santiago de Chile: "Inédito ".

VEGA, Renán. 1997. *Historia conocimiento y enseñanza: la cultura popular y la historia oral en el medio escolar,*. Bogotá: Editorial Antropos,1997.

----------. 2002. G*ente muy Rebelde - Vol. 3: Mujeres, artesanos y Protestas Cívicas.* Bogotá: Ediciones Pensamiento Crítico.

----------. 2002. *Gente muy Rebelde - Vol. 4: Protesta popular y modernización capitalista en Colombia*. Bogotá: Ediciones Pensamiento Crítico.

----------. 2002. *Gente muy Rebelde – Vol. 1: Enclaves, Transportes y Protestas Obreras.* Bogotá: Ediciones Pensamiento Crítico.

----------. 2002. *Gente muy Rebelde Vol. 2: Indígenas, Campesinos y Protestas Agrarias*. Bogotá: Ediciones Pensamiento Crítico.

ŽIŽEK, Slavoj. 1999. *¡Tu puedes!*. New York: London Review of Books. Vol. 21. No 6 del 6 de marzo de 1999. Trad. Michael McDuffie. 2000.

http://www.elsecretariadobilingue.interferencia-co.net/