

Artes, cultura, violencia: las políticas de supervivencia

Ana María Ochoa Gautier

Investigadora Asociada, Instituto Colombiano de Antropología e Historia

E-mail: anaochoa1@cox.net

Esta ponencia es sobre el silencio. Sobre diferentes formas de silencio forzado, de acallamiento. El silencio que sigue el espectáculo luminoso de las bombas, el silencio de los que están atrapados entre diferentes ejércitos, el silencio de los desplazados por la guerra, el silencio a que son obligados los pueblos y personas que se desvían de la norma impuesta. El silencio de los ángeles caídos. Pero también sobre otro tipo de silencios – aquellos que se derivan de las tácticas de los débiles cuando comienza a surgir la palabra. El pequeño silencio que permite la escucha y la voz del otro. El silencio que se vuelve pasua entre dos notas, que altera el ruido en sonido. El silencio que le da campo al duelo, que permite que la derrota se movilice a un nuevo lugar. El silencio de las pequeñas cosas. Y están también los silencios camuflados – aquellos que esconden sus verdaderos propósitos bajo la fachada de otras palabras. Que dejan vacía la retórica, la prosa esencial para la política, la poesía, el diálogo.

Hace dos días, me senté a releer la ponencia que había escrito para este evento. La ponencia tomaba y aún toma, fragmentos de un trabajo más amplio sobre la relación entre política cultural y conflicto armado en Colombia. Ante la fuerza de los acontecimientos recientes, tanto el título *Artes, cultura, violencia: Entre el desarrollo las políticas de supervivencia* como muchas de las frases, parecían caer en un vacío absurdo.

Como si el acontecimiento histórico que ha dejado suspendidas, interrumpidas las palabras como mecanismo de negociación y las ha reemplazado por el uso ilegal de la fuerza, lo permeara todo. Pero por otro lado, otras dimensiones adquirieron relevancia. En particular, dos aspectos en los cuales quiero recentrar mi ponencia. El primero, es que los relatos sobre experiencias de política cultural en medio de zonas de conflicto armado que señalan situaciones de violencia, adquirieron un tono diferente. Esos relatos nos hablan, precisamente de la relación entre acallamiento - es decir, entre silencios forzados - y la posibilidad de nombrar, de restaurar la escucha aunque sea breve y frágilmente, como táctica para reescribir los pactos con la muerte y por tanto el lugar de la vida. Por otro lado, en Colombia múltiples dimensiones del conflicto armado - las intervenciones internacionales que autoriza el Plan Colombia, la manera como se desarrollan las masacres de los paramilitares o como opera un secuestro de la guerrilla, aparecen bajo un signo de mimesis que las enmascara y las hace posible. Todos los horrores aparecen justificados o banalizados porque se presentan bajo signos que los camuflan o los confunden. Es este precisamente uno de los signos de transformación de la violencia en barbarie.

De alguna manera, los acontecimientos recientes han sido importantes precisamente porque la farsa quedó un poco más al descubierto. No sólo tenemos una guerra ilegal. También se ha despedazado un pequeño sector del camuflaje. Estamos conscientes de la gravedad de la situación no sólo porque hay una guerra sino porque hemos podido vislumbrar que no hay nada que contenga esta y posiblemente otras guerras por venir. Y esto nos coloca no sólo políticamente sino también representacionalmente en un nuevo lugar del orden de lo visible y lo invisible, lo

nombrado y lo acallado. El marco que compone esta ponencia ha dejado de ser las paradojas de la cultura y el desarrollo en contextos de violencia exacerbada y ha pasado a ser más bien los claroscuros de lo visible y lo invisible, los crescendos y disminuendos de lo acallado y lo audible. Comienzo entonces con los relatos de algunas experiencias de política cultural en el contexto del conflicto armado colombiano, proveyendo un breve marco explicativo al relato.

CREA: Una Expedición por la Cultura Colombiana

Entre 1992 y 1998, Colcultura (luego Ministerio de Cultura) implementó un programa llamado *CREA: Una expedición por la cultura colombiana*, que buscaba “rescatar, valorar, promover y difundir las manifestaciones culturales a lo largo y ancho de todo el territorio nacional” y supuestamente establecer una cultura de paz a través del diálogo artístico. En la práctica, el programa consistió principalmente, aunque no exclusivamente, en una serie de “encuentros culturales”, es decir, escenarios con muestras de cultura local y regional que tenían lugar a nivel municipal, departamental, regional y, finalmente, nacional, de manera consecutiva. A través de un proceso de selección, se definía una muestra representativa de la cultura de las regiones, que viajaba del municipio hacia la capital con el objetivo de darle escenario al país pluriétnico y multicultural de la Constitución de 1991 y plantear estos encuentros como formas de diálogo que se supone, hacían lo opuesto a la violencia. Para el año de 1998, se habían realizado dos grandes procesos CREA. El primero culmina con un Encuentro Nacional en Bogotá en 1995, con la presencia de 1,687 artistas de las regiones en la capital; el

segundo en agosto de 1998, justo antes del cambio de gobierno, con una muestra de 2,235 artistas. Previo a cada Encuentro Nacional se habían realizado, en el primer caso, 102 encuentros intermunicipales, 29 departamentales, 6 regionales; y en el segundo, 150 encuentros intermunicipales, 26 departamentales, 4 regionales.¹

El programa fue único en Colombia, altamente polémico y tomó diversas formas en distintos lugares, sobretodo en un país donde en muchas de las regiones el estado como entidad pública no estaba siquiera presente en la realización del evento. No pretendo en este momento hacer un análisis exhaustivo de dicho programa. Quiero simplemente tomar dos experiencias que se dieron en zonas de conflicto armado. Como telón de fondo quiero señalar que la idea de la cultura como camino hacia la paz, no es ni mucho menos una vocería exclusiva del gobierno que asumió una controvertida y cada vez más polémica y demagógica relación entre cultura y paz al definir el Ministerio de Cultura como Ministerio de la Paz desde 1997. Sin embargo, en Colombia el clamor de la cultura como una ruta hacia la paz aparece reiterada por grupos de artes populares en diversas regiones y ciudades del país, por intelectuales y artistas letrados de diversos tipos, por integrantes de los movimientos sociales, entre otros. La controvertida idea de que la cultura es un ámbito desde el cual es posible construir la paz se traduce de diferentes modos y desde distintos lugares y no tiene por tanto un único significado.

Comienzo con el primer testimonio, leyendo de él. La persona que da el testimonio fue uno de los organizadores de CREA en el departamento del Meta, al suroriente del país.

¹ Para un análisis más detallado de CREA ver Ana María Ochoa Gautier, Entre los Deseos y los Derechos, Un Ensayo Crítico de Políticas Culturales. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Hisotira, 2003.

La cultura como antídoto al miedo

En Agosto del 97, fue el Encuentro departamental CREA del Meta, en Vista Hermosa. En ese momento había toda una imagen —lo que hacen los medios normalmente cuando hay zonas de conflicto— y aparecía Vista Hermosa como tomada por la guerrilla. Cuando a nosotros el coordinador del Meta en ese momento nos dijo que Vista Hermosa quería hacer el encuentro CREA pues nosotros nos sorprendimos un poco, porque ese fin de semana había salido en las noticias pues que las FARC estaban caminando por el municipio. [...] Lo cierto es que durante tres días los quince mil habitantes del municipio se trasladaron al polideportivo, que era el único espacio que podía albergar ese número de gente, en absoluta armonía. O sea, la gente además terminaba el encuentro a la una de la mañana salían cada uno a hacer su parrando (fiesta) llanero en cada esquina. Era un sitio digamos azotado por todos los tipos de violencia que se ven en nuestro país. No es simplemente el hecho de la presencia de la subversión o de la presencia del narcotráfico sino que somos un país que nos tomamos tres tragos y sacamos el revólver y matamos al primero que esté a la vuelta. Y en esas dos noches se vivió una fiesta que la gente comenzó como a ver su pueblo de otra manera. Ellos nos decían: “Mire aquí el pánico es que a las ocho de la noche había un toque de queda tácito y ahora durante dos días la gente pudo volver a salir”. Caminar por las calles, uno iba y pasaba de calle a calle, o sea fue muy importante digamos la cuestión de la escenificación. La gente asistió en forma masiva te digo... O sea ahí, diferente a la cuestión artística que se estaba dando... era en términos de encontrarse, de sentir otra vez que podían caminar por las calles de su pueblo sin mayor temor y esa

maravilla de ir uno caminando calle por calle y en cada esquina había un parrando² distinto. Una cosa como nuevamente viva. Y eso no es retórico. Es real. Eso estaba ahí.

Para la realización de este CREA, el funcionario del Ministerio de Cultura, negoció tanto con los comandantes paramilitares como guerrilleros de la región, las fechas y la realización misma del evento. Unos días después del evento la guerrilla se tomó el pueblo. Volvió el miedo. El escenario proveyó un quiebre temporal en medio del pánico de la guerra.

Contrastemos éste con otro relato. El 8 de julio del 2001, el periódico *El Tiempo* publica el artículo “El arte, zona de distensión”, donde destaca la labor de veinte años de una familia en las Comunas de Medellín, en la cual la creación artística —la escultura, la pintura o la escritura— genera la posibilidad de juntarse desde una actividad creativa que no sean las prácticas de violencia cultivadas por las bandas del barrio. Con nombres ficticios “para proteger a la familia”, cuentan que en este taller de artes los “jóvenes se expresan con libertad y sin censura manifiestan su interior con la tranquilidad de no sentirse señalados.” La gente “viene al taller a descargar sus penas y sus problemas en el barro y es que estos problemas son tan crueles e inverosímiles como su obras... si alguien se escandaliza con las obras es porque no ha escuchado las historias que guardan estos barrios. Los homicidios y las violaciones son sucesos que se repiten cada día.” Por eso “aquí no buscamos juzgar a nadie, sólo tratamos de recuperar individuos” (*El Tiempo* 2001).

² Parrando es la fiesta típica de los Llanos Orientales.

Qué permiten visualizar estos escenarios? Qué es lo nombrado, qué es lo acallado? Como lo han dicho múltiples analistas colombianos, es evidente que lo que tenemos en nuestras manos no es una violencia que se solucione con una intervención armada, con las fumigaciones del Plan Colombia, con el creciente ejército de la actual presidencia colombiana. Esta violencia, como otras contemporáneas, está caracterizada por una multiplicación y sobreimposición de diferentes tipos de violencia una sobre otra. Como dice Daniel Pécaut

En este momento la violencia es una situación generalizada. Todos los fenómenos están en resonancia unos con otros. Se puede considerar, como es nuestro caso, que la violencia puesta en obra por los protagonistas organizados constituye el marco en el cual se desarrolla la violencia. No obstante no se puede ignorar que la violencia desorganizada contribuye a ampliar el campo de la violencia organizada. Una y otra se refuerzan mutuamente. Habría que ser muy presuntuoso para pretender todavía trazar líneas claras entre la violencia política y aquella que no lo es... Lo seguro es que ya nadie está al abrigo del impacto de los fenómenos de la violencia (2001: 90).

Desde la multiplicación de estos espacios la sociedad se va convirtiendo, como dice Daniel Pécaut, en un no-lugar donde las relaciones del espacio privado y del público están mediadas por la sobreimposición y multiplicación de las tácticas de la sospecha, tan hábilmente promulgadas por los distintos actores violentos (Pécaut 2001: 239)

El caso de violencias que se superimponen unas a otras no es sólo colombiano. Como bien lo dice Teresa Caldeira al analizar el caso de Sao Paulo:

El incremento de la violencia es el resultado de un ciclo complejo que incluye factores tales como el patrón violento de reacción de la policía; la desconfianza en el sistema de justicia como mediador público y legítimo del conflicto y proveedor de una reprimenda justa; respuestas violentas y privadas al crimen; resistencia a la democratización; y la débil percepción de la

población de los derechos individuales y su apoyo a formas violentas de castigo (Caldeira 2000: 105).

En Colombia, un país donde, como bien lo dice Marco Palacios, el fratricidio colectivo ha sido fuente de la nacionalidad y la violencia uno de los factores identificatorios poblacionales generalizados, la regla es precisamente la manera como el estado de violencia se constituye en mediador de las relaciones sociales y en factor cultural generalizado. El relato violento no aparece como aquello que está presente en la sociedad como estado de excepción: aparece como aquella experiencia que la permea. Poder volver a caminar por las calles, plasmar el silencio en el barro, so palabras que desvelan la gravedad de la exclusión. El escenario de CREA en el Meta y este taller de arte nombran un grado exacerbado de exclusión cuya trama no se resuelve evidentemente, ganando una “batalla”. Lo acallado es la posibilidad misma de espacio público. Lo nombrado por el escenario es la restauración fugaz de dicho espacio. En su simple contidianidad, en su fragilidad, en la enorme vulnerabilidad que desvelan estos relatos conjugan una retórica o un modo de decir, absolutamente contrario al dogma omnipotente del recurso a las armas como vía única y contundente de solución al conflicto armado.

Qué más se hace visible en el caso de estos escenarios artísticos? El contexto que enmarca estos dos escenarios artísticos es la presencia del miedo y la manera como distintos tipos de violencia enmarcan y contienen los escenarios de expresión artística. En este caso, los escenarios y la creatividad artística no cumplen la función de recuperar un espacio público determinado por prácticas de violencia, sirve para enmarcar, espacial y temporalmente, un tipo de práctica artística arrancada a la cotidianidad de la violencia. Y nos plantea una paradoja representacional: si bien lo que se pone en escena son

primordialmente las experiencias de violencia de los diferentes artistas, el marco que hace esa escenificación posible, es la autorización de esos mismo actores violentos de tener un espacio temporal y espacial donde dichas representaciones transforman, aunque sea por un instante, el estado total de acallamiento producido por la violencia. Estos escenarios interrumpen el estado permanente de violencia y se constituyen momentáneamente en una especie de antídoto al miedo.

Estos escenarios que interrumpen la cotidianidad hacen visible no sólo el grado de exclusión sino también la estructura del conflicto y el tamaño del miedo. Es decir, permiten relatar no sólo algunas experiencias de violencia acalladas y tal vez así comenzar a nombrar las injusticias, sino que también, al escenificar el marco de la violencia, permiten analizarla y tal proveen un marco para entender dinámicas desconocidas o camufladas. Hay actores armados concretos a los que hay que pedirles permiso para hacer los escenarios, hay modos de negociación con dichos actores para poderlos llevar a cabo. En ese sentido estos escenarios permiten construir un relato allí donde no lo hay, y construir un espacio de visibilidad allí donde las calles se han quedado vacías. Breve y frágil, es verdad. Pero se pudo hacer.

Ahora bien, ¿Por qué estaban los diferentes actores armados involucrados dispuestos a negociar treguas temporales y espaciales para escuchar música y para dejar que algunos hagan esculturas en barro? Esto se volvió aún más dicente cuando vimos que la experiencia se producía de otras formas en diferentes lugares. A través de una serie de programas pedagógicos con músicos tradicionales en las regiones, por ejemplo, se podía constatar que los músicos tenían una enorme habilidad para moverse entre zonas en conflicto, presentándose como tales. Esto obviamente no nos plantea una solución al

conflicto armado ni se puede leer esto, como lo pretendió en un momento el Ministerio de Cultura, como el acto que transforma la intolerancia en tolerancia. Lo que tenemos aquí es simplemente una clave que es digna de ser explorada: ¿Es posible extender esta clave negociadora hacia otros ámbitos de negociación? La pregunta es tan urgente que no hay que descartarla. Uno se pregunta si para ello, no sería necesario seguir llevando a cabo experiencias artísticas que interrumpen las avenidas selladas por los violentos.

Ahora, si bien el miedo y la violencia son lo que enmarca estos testimonios, lo que sobresale de ellos es la dialéctica entre miedo y esperanza que se conjuga en estos escenarios. ¿De qué habla la gente en este tipo de experiencias? Habla de su cotidianidad —poder volver a caminar, poderse expresar, rescatar individuos (no sociedades). Los relatos no remiten a una abstracción (la cultura crea la paz) sino a un nivel experiencial del sujeto y del conocimiento. Si la condición de presencia de estos escenarios artísticos es el desbordamiento de un problema político y social, el orden que se plantea como punto de partida para algún tipo de reconstrucción posible es el del sujeto y su nivel de experiencia. En este caso, “en vez de examinar el estatus epistemológico de las creencias, es más importante explorar sus usos existenciales y las consecuencias de ello” (Jackson 1996: 6). El orden ritual de lo artístico prevalece en aquellos momentos en los cuales todas las rutas para razonar el des-orden se han cerrado por exceso. Esto sucede precisamente en aquellos momentos en que todas las otras posibilidades de ser —la de ser desde el trabajo pagado justamente, la de ser desde la participación política honesta, la de ser desde caminar en las calles, la de ser desde una creatividad abiertamente manifestada— están cerradas. “La fantasía es la única cualidad humana que no está sujeta a las miserias de la realidad”, nos dice Mauricio Rosencof. Él, que pasó once años en

aislamiento total durante la dictadura uruguaya, lo debe saber bien. Sin duda estos dos elementos —el valor de lo existencial en lo poético y la ritualidad reencantadora de la intensidad emotiva plasmada en formas artísticas— son claves importantes para pensar el sentido de las artes en medio de las ciudadanías del miedo. La ética de lo estético retoma aquí una de sus significaciones más intensas.

La pérdida del sentido estético de la cultura, en nombre de la instrumentalización de la cultura, tiene que ver precisamente con una desvalorización simultánea del orden existencial en los análisis sobre cultura y poder. En ese sentido, una cultura política no remite únicamente (aunque obviamente también lo hace) a la necesidad de re-estructurar lo público desde una reinención de la institucionalidad política, sino también a la necesidad de re-estructurar un orden de la inter-subjetividad que no sea el de la violencia; posibilitar un tipo de reconocimiento del otro que no sea el de la sospecha.

Esto, sin embargo, solo tiene posibilidad de futuro en correlación estrecha con los marcos de la legalidad, la justicia y los derechos. Si una de las características de las ciudadanías del miedo es el acallamiento, la otra es la circunscripción de las actividades creativas, que se dan desde este tipo de experiencia artística, a los ghettos que autorizan los violentos. Más que una nueva forma de ser, son —en su fragilidad espacial y temporal— una nueva forma de estar allí donde no se puede ser. Por su fragilidad, la importancia cultural que contiene este espacio existencial corre el riesgo de ser reducida a su dimensión inmediata e individualista. Como dice Telles, “la ausencia de espacios de reconocimiento y de vínculos propiamente civiles, se traduce en una dificultad para formular los dramas cotidianos (individuales o colectivos) en el lenguaje público de los derechos, tendiendo por ello a ser equiparados con la interioridad de los códigos morales

de la vida privada” (1994: 45). Es , como lo dice Rosana Reguillo, la voz de una esperanza sin programa. Pero esperanza al fin y al cabo. Y esto nos lleva entonces al segundo relato.

La cultura como reestructuración del tejido social: Boyacá en el marco de las guerras locales.

A finales de los ochenta, la zona esmeraldífera de Boyacá, en la región andina colombiana vecina a Bogotá, estaba marcada por el miedo de las guerras entre los carteles de las esmeraldas. El miedo en la zona era tal, que —como sucede hoy en día en muchas regiones del país— tiendas y negocios cerraban en las horas tempranas de la tarde. En un momento dado, comenzaron a darse negociaciones entre los capos de los carteles de las esmeraldas; es decir, negociación militar y política de los actores armados que controlaban la región en esa entonces. En ese momento, tres líderes culturales vinculados con actividades artísticas en Tunja deciden, de motu propio y de manera independiente, empezar a hacer un recorrido por las veredas silenciadas. Fueron de casa en casa, preguntando por una cantadora de guabina aquí, un artesano allí, un rasgador de requinto en el pueblo vecino. Inicialmente tocaban música, contaban y escuchaban cuentos con la gente en sus casas. Dice el testimonio:

El eje central... era fortalecer los lazos de amistad y de vecindad y de toda esa cosa que se había roto por la guerra. Allí todo era tan difícil que la gente de los campos ya no bajaba a hacer sus mercados. Se acabaron los mercados, se habían acabado las fiestas. La gente cerraba todo a las seis de la tarde. Todo el mundo aterrado. Y le preguntaban a

uno: “Usted qué hace por aquí”... Con mi amigo arrancábamos por esas veredas, solos...

Poco a poco fueron pidiéndole a los dueños de las tiendas que los dejaran hacer pequeños eventos artísticos en espacios que un día fueron públicos, pidiéndoles que cerraran un poco más tarde sus tiendas:

Fuimos invitando la gente casa por casa. Trabajamos mucho la parte artística: “Usted tiene mucho que contar, mucho que decir. Mire ese baúl, mire la fotografía”. Nos lo contaban. Ése era el material que utilizábamos; lo que nos contaban. Empezamos a hacer presentaciones artísticas, de cuentería. La gente decía, ¿empezamos? Porque las tiendas ya no las cerraban a las cinco. Si estábamos en la rumba, pues corrámosla hasta las diez. Y así. Después uníamos tres municipios y la gente se encontraba con sus amigos y paisanos que hacía rato que no se habían visto...

Poco a poco se fue recuperando el espacio público. Cuando llegó el primer CREA³ a la región, generó la posibilidad de construir un espectáculo que recogiera todo el proceso de movilización cultural y de negociación política entre bandos armados de los carteles de las esmeraldas y entre dos municipios enfrentados, que se había dado durante varios años. Según dos funcionarios de las oficinas de CREA en Bogotá que fueron entrevistados, CREA “generó un proceso de paz en Boyacá”. Pero según los tres dirigentes culturales

³ Los escenarios CREA: Una expedición por la cultura colombiana constituyeron una política cultural del gobierno entre 1992 y 1998, donde se buscaba, entre otras cosas, construir una cultura de tolerancia dándole visibilidad a las manifestaciones culturales del país que habían sido excluidas históricamente. El

locales, ellos se apropiaron de CREA porque le vieron la utilidad para culminar un proceso de negociación política y construcción socio-cultural de recuperación del espacio público que llevaba por lo menos tres años de trabajo. Es decir, la recuperación del espacio público y la negociación de la paz no la generó el escenario de CREA. Más bien el escenario dio la posibilidad de visibilizar un proceso que llevaba años de negociaciones políticas y de movilización socio-cultural. Ese CREA comenzó con un acto ritual en donde los niños de las escuelas de los pueblos antes en discordia, vestidos de blanco, se fueron juntando, entremezclando, tomando el escenario.

La condición de este tipo de experiencia, en la cual el miedo se transformó a través de un proceso creativo, es que paralelamente al proceso cultural se dio una negociación de los actores armados en conflicto. Sin esta condición no hubiera sido posible arrebatarle espacio al miedo y al silencio.

Pero, además, lo que tenemos aquí es una clave sobre uno de los sentidos de la narración en tiempos de exacerbación de violencia, en un lugar donde lo crítico se puede negociar pero no desaparece totalmente. El historiador Daniel Pécaut ha señalado que los políticos y los historiadores deben “construir un relato nacional en donde el ‘momento negativo’ encuentre naturalmente su lugar. En Colombia... los políticos piensan que lo único posible es arrojar un velo de olvido sobre estos episodios [de la violencia] y desvalorizan las tentativas de los historiadores para interpretarlas. Así pues, la catástrofe siempre queda allí, tan terrible como una maldición dedicada a atormentar sin fin a las generaciones futuras” (2001: 247). Esta tendencia hacia lo apocalíptico, como condición de no futuro de los oportunistas políticos, generalmente tiene como co-relato la

programa fue altamente polémico, tanto al interior del Ministerio como en las regiones. Ver, Ana María Ochoa, *Entre los Deseos y los Derechos, Un ensayo crítico de políticas culturales*.

simplificación absurda: nosotros lo intentamos todo, pero los otros lo echaron a perder. Estas son las disculpas del camuflaje. La realidad es bastante más ambivalente y la necesidad de una narración radica precisamente, como dice Michael Ignatieff en relación con otras guerras contemporáneas, en recuperar “la base racional del compromiso” entendiendo los procesos históricos, sociales y culturales que han constituido la violencia y dándoles su justo lugar (1998: 97). Es decir, el relato que confunde lo crítico con lo caótico, puede ser tan ocultador como el relato que identifica la solución del conflicto con un consenso silenciador, con el olvido o con aquel que ve como única ruta de salida la intervención militar planteada como solución salvífica para un pueblo. Todos estos extremos comparten el acallamiento y la no comprensión como táctica camuflada bajo la retórica de la justificación acusatoria

Pero este testimonio tiene otra dimensión. Es el testimonio de las pequeñas cosas. Tres hombres solitarios deciden caminar por las verdes veredas de Boyacá, de casa en casa. No hizo falta un ejército para comenzar a apaciguar el miedo. Y qué es lo que hace posible la voz? Los pequeños objetos – un baúl, una fotografía, un requinto, una canción. Y qué es lo que hace posible el diálogo? Un espacio, como una tienda pequeña, para volver a conversar. Es decir, la negociación del conflicto no involucró únicamente una negociación absolutamente clave entre actores armados. Uno se pregunta de hecho, si eso sólo hubiera restaurado la confianza. Estos actos rituales son tan necesarios como la negociación del conflicto, para desarmar la palabra acallada y regresarla al terreno de la voz. Dice el psiquiatra Luis Carlos Restrepo:

Este país adolorido necesita una exploración, a la vez cultural y sensorial, que permita avanzar en el camino de las reparaciones colectivas, pues nuestra vida depende en gran parte del tipo de

pacto que establezcamos con los muertos... Cuando una cultura empieza a convertirse en un campo de difuntos insepultos —que nos acechan con su hedor para que derramemos de nuevo sangre y saciemos sus anhelos de venganza— se hace imprescindible aclimatar la profesión de enterradores... El poder de los vivos sobre los muertos, reside en que, a diferencia de ellos, seguimos generando lenguaje a borbotones, exuberancia que resalta frente a la patética mudez de los difuntos. Para no ser marionetas en las manos caprichosas de la memoria, es importante entender nuestro diálogo con la muerte como un campo de decisión que nos abre la posibilidad de resignificar una vida compartida (1997: 188).

Dice Walter Benjamín: “La tradición de los oprimidos nos enseña que el estado de excepción es la regla. Tenemos que llegar aun concepto de historia que le corresponda. Entonces estará ante nuestros ojos, como tarea nuestra, la producción del verdadero estado de excepción; y con ello mejorará nuestra posición en la lucha contra el fascismo (Benjamin ¿ 53). Hay dos tipos de relatos que deberían entrelazarse para intentar darle un lugar apropiado a la violencia: el relato íntimo que permite llevar a cabo el duelo y el relato de palabras responsables de los portadores de la voz pública. La condición para salir de la catástrofe radica en la posibilidad de entrelazar ambas narraciones. Con la voz de estos dos relatos se le da forma narrativa al estado de excepción y como tal se moviliza. Nuevamente, su condición de posibilidad pública es precisamente alguna mediación que negocie el conflicto armado como tal.

El estado de excepción no es, ni mucho menos, la exacerbación de la violencia, sino más bien un relato civilizatorio que parte de la idea de una oposición entre cultura y violencia como lo han pretendido los relatos sobre la epopeya Occidental. El relato civilizatorio está precisamente estructurado sobre la posibilidad de una violencia ilimitada, posibilidad que se pretende como contenida pero que se despliega con toda su fuerza brutal cuando se estima que ha llegado el momento. Todo enmascarado bajo los

regímenes de violencia que disfrazan de civilización la enorme desproporción del autoritarismo. Los pequeños actos de palabra, de escultura, de canción no contienen la espectacularidad de las bombas. En su nimiedad, son casi invisibles. Pero no por ello dejan de ser cruciales. Su multiplicación depende en buena medida, de poder vincularlos con estrategias claras de legalidad y justicia, tanto nacional como internacional, tanto social como legal y económica.

Y aquí retorno a esa sensación de silencio del comienzo. El silencio de la impotencia. Sin embargo, no hay que olvidar que como nos lo advirtió Walter Benjamín, “la esperanza es solo de los desesperados”. Tal vez nos debamos quedar con la imagen de tres personas solitarias, caminando por las verdes veredas de Boyacá, capaces de restaurar la confianza y la palabra, en un pequeño espacio no sabemos por cuánto tiempo. El tiempo breve pero determinante de las pequeñas cosas.

BIBLIOGRAFÍA

- Pécaut, Daniel. 2001. *Guerra contra la sociedad*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana
- Caldeira, Teresa Pires do Rio. 2000. *City of Walls: crime, segregation, and citizenship in São Paulo*. Berkeley, London: University of California Press.
- Ignatieff, Michael. 1998. *El honor del guerrero*. España: Taurus.
- Jackson, Michael. 1996. “Introduction: Phenomenology, Radical Empiricism, and Anthropological Critique”. En: Michael Jackson (ed.), *Things as They Are. New Directions in Phenomenological Anthropology*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press: pp.1-50.
- Reguillo, Rossana. 2000. “Los laberintos del miedo. Un recorrido para fin de siglo.” *Revista de estudios sociales*. Enero, n.5: pp.63-73.

Restrepo R., Luis Carlos. 1997. “La sangre de Gaitán”. En: *El saqueo de una ilusión. El 9 de abril: 50 años después*. Colombia: Numero Ediciones, Ministerio de Cultura, Instituto Distrital de Cultura y Turismo: pp.179-189.

Telles, Vera. 1994. “Sociedade Civil, Direitos e Espaços Públicos”. En: Evelina Dagnino (ed.), *Os Anos 90: Política e Sociedade no Brasil*. Sao Paulo: Brasiliense: pp. 43-53.