

ANA MARÍA OCHOA GAUTIER*

**SOBRE EL ESTADO DE EXCEPCIÓN
COMO COTIDIANIDAD:
CULTURA Y VIOLENCIA EN COLOMBIA**

“Antes que me hubiera apasionado por mujer alguna,
jugué mi corazón al azar y me lo ganó la violencia”

José Eustacio Rivera

INVOCAR LA IDEA de crisis en relación a Colombia significa nombrar, más que un estado de excepción, un estado de permanencia; o por lo menos, de cíclico retorno de “lo crítico” bajo diferentes rostros, todos ellos marcados por la violencia. Si la idea de crisis se invoca para nombrar un estado de excepción, aquí el estado de excepción es la regla.

Dice Walter Benjamin: “La tradición de los oprimidos nos enseña que el estado de excepción es la regla. Tenemos que llegar a un 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, 1995: 53). ¿Qué significa vivir un estado de excepción como cotidianidad?

* Doctora en etnomusicología, Universidad de Indiana. Profesora de etnomusicología, Departamento de Música, Columbia University.

¿Cómo se redefine la idea misma de crisis en dicha situación? ¿Cuál es el estado de excepción dentro del estado de excepción que Benjamin invoca? Este ensayo busca elaborar estas preguntas, tomando como punto de partida algunas dimensiones de la actual situación colombiana. Primero, algunas características generales del estado actual de violencia; segundo, la redefinición de la idea de la cultura durante las últimas dos décadas para nombrar el anhelo de paz y convivencia. Poniendo en relación estos dos aspectos, podríamos reformular las preguntas iniciales en torno a la idea de estado de excepción en el contexto específico colombiano, anticipando parte del análisis. ¿Qué implica pedirle a “la cultura” que restaure ámbitos de convivencia? ¿Cuál es el estado de excepción que nombra la correlación violencia-cultura?

LA CULTURA, LA VIOLENCIA

Durante las últimas dos décadas en Colombia la idea de “cultura” ha pasado a nombrar, cada vez más, un anhelo de resolución no bélica del conflicto armado o del estado exacerbado de violencias. “La cultura” sería aquel espacio que haría posible generar un nuevo estado de convivencia. Dicha propuesta ha aparecido reiterada por un lado desde el ámbito gubernamental, especialmente desde la Constitución de 1991 y desde la creación del Ministerio de Cultura, en 1997, llamado también “Ministerio de la Paz”¹.

Pero el discurso de la cultura como aquello que permite dar el paso hacia alguna forma de la convivencia no violenta no es, ni mucho menos, un monopolio del gobierno. Aparece también reiterado por grupos de artes populares en diversas ciudades y regiones del país, intelectuales y artistas letrados de diverso tipo e integrantes de los movimientos sociales.

La idea de cultura como un ámbito desde el cual es posible construir la paz se traduce de distintos modos. La cultura sería aquello que permitiría “reconstruir la convivencia” o “el tejido social”; crear una “zona de distensión” en medio de la violencia; darle una ruta diferente a los históricos hábitos de la venganza que llevan a la persistencia infinita de la guerra; permitir la presencia del duelo o transformar el sentido mismo de la política; deconstruir la

1 Como lo han remarcado varios autores, la Constitución del '91 marca un quiebre de definición de la relación Estado-nación al pasar de la nación mestiza a la nación plural. La redefinición de lo cultural en el espacio nacional pasa por la implementación del paradigma de la diversidad como paradigma de la relación Estado-nación. Esto ha sido altamente significativo y ha implicado un cambio de la noción de cultura en el espacio público y de las dinámicas de los movimientos sociales en el ámbito nacional.

historia de exclusiones para transformarla en procesos de inclusión. El hecho que confrontamos es que las diversas violencias no sólo le han cambiado el rostro al país; están cambiando lo que nombramos por cultura. Para tratar de comprender la incidencia de las violencias en el sentido de lo cultural y lo artístico, es importante considerar qué nociones de violencia, y por tanto de la relación entre cultura y paz, se invocan.

Cuando se le ponen cifras a la epidemia de muertes violentas en el país, se menciona que “el conflicto armado aporta del 15 al 20% de los homicidios en Colombia y el resto se atribuye a las otras manifestaciones de la violencia” (Palacios, 2001: 33). Pero el problema va más allá de lo que dicen las cifras². En Colombia varios autores han señalado la heterogeneidad de los fenómenos violentos y, ligado a esto, el emborronamiento de las fronteras entre “terror organizado y desorganizado”, factores ambos que contribuyen a la generalización cotidiana de la violencia. 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).

Este proceso de banalización de la violencia, que algunos asocian con su transformación en barbarie o en terror (Franco, 1999; Pécaut, 2001), ha llevado a considerar que cuando se invoca la dimensión social y cultural de la paz no se separan tajantemente los efectos violentos de la guerra de los efectos violentos de un proceso avanzado de generalización de las prácticas de la criminalidad y de la instauración de éticas personalizadas de lo público mediadas por la violencia. En esta retroalimentación entre prácticas violentas diversas, se construye en Colombia una mediación de lo social que redefine drásticamente la relación de los ciudadanos “con el poder, con los semejantes, con el espacio” y que se traduce en la presencia de éticas guerreras y “ciu-

2 De hecho, la interpretación de estas cifras ha desatado una polémica entre politólogos colombianos que va más allá de este texto. Lo importante a resaltar es que las fronteras de lo que es o no violencia política y de las retroalimentaciones entre diversas formas de violencia se complejizan al cotejar los números de las diferentes formas de violencia, región por región. Lo importante de señalar aquí es que los límites entre diferentes formas de violencia han dejado de ser evidentes.

dadánías del miedo” (Rotker, 2001: 5); ciudadanías donde uno de los factores determinantes en la mediación de lo social es la angustia cultural (Barbero, 2000).

Las víctimas de los conflictos bélicos de fines del siglo XX y comienzos del siglo XXI son, cada vez más, personas de la llamada sociedad civil; en todo caso, no son combatientes militares. Este emborronamiento de las fronteras no es nuevo en Colombia, donde históricamente se ha confundido el campo de la política con el de la guerra, el de las leyes con el de la sangre, atizando la venganza como espíritu que aletea sobre el espacio público y el privado (Perea, 1996; Restrepo, 1997). Pero mientras la violencia de los cincuenta se dio en el contexto de un gran aislamiento del país, la guerra actual se da en el contexto de la globalización y exige ser pensada desde sus tramas locales, nacionales y transnacionales, y desde la agudización crítica de su presencia en la sociedad (Uribe, 2001).

Según Pécaut, en Colombia hay una “guerra contra la sociedad” (2001). Pero hoy en día Colombia no es el único país en esta situación. El hecho de que a lo largo del siglo XX el conflicto bélico se haya desplazado de los cuerpos militares a los cuerpos ciudadanos ha alejado la acción armada de un campo de batalla -es decir, de un lugar donde se enmarca la acción armada fácilmente como “teatro” de operaciones-, y lo ha acercado a las cotidianidades espaciales de las personas en diversos países del globo. Según David Held y Mary Kaldor, en “esta ‘nueva guerra’... la violencia es dispersa y fragmentada, y está dirigida contra los ciudadanos; y los objetivos políticos se combinan con la comisión deliberada de atrocidades que suponen una violación masiva de los derechos humanos... el objetivo... en sí es conseguir poder político a través de la propagación del miedo y el odio” (Held y Kaldor, 2001). Hay que cuestionar qué tan nuevas son estas guerras, sobre todo en países del Tercer Mundo caracterizados por impunidades, desapariciones organizadas, intervenciones externas veladas, ajusticiamientos extra-juicio y corrupción.

Lo que es novedoso más bien es que estas características se han afianzado en actores armados de muy diferente naturaleza ideológica y se han globalizado adquiriendo formas particulares en diferentes situaciones y lugares concretos. Lo que interesa señalar es que estos conflictos armados comparten varias características con otras formas de violencia: la pérdida de la distinción entre lo público y lo privado, la pérdida de la sacralidad de la vida que comportaba ciertas éticas guerreras (Ignatieff, 1998), la pérdida de un sentido de ciudadano con derechos, y el cultivo del miedo como espacio para construir poder. La obra de Kaldor (pre-11 de septiembre) tiene el mérito de ubicar los conflictos bélicos en una situación globalizada de tráfico de armas, drogas,

intereses económicos entre superpotencias y violación masiva de derechos humanos.

Según el historiador Marco Palacios, en Colombia el “fratricidio colectivo” ha sido “fuente de nacionalidad” (Palacios, 2000). Lo nuevo, en el caso de Colombia, no es tanto el perfil del miedo y la violencia como modos de acción política, sino la exacerbación masiva de su presencia a través de tramas en que se conjuga la historia local de la violencia con las dinámicas transnacionales del terror. En este desplazamiento del miedo, como táctica social multiplicada, se transforma drásticamente la relación cultura-violencia, ya que el momento teatral de la batalla deja de ser el espacio donde se dirime el conflicto cuando sólo queda el recurso a las armas, y pasa a ser una mediación constante del sentido mismo de la ciudadanía. Asistimos, por tanto, no sólo a la multiplicación y mundialización de guerras “contra la sociedad civil”, sino también a la instauración del miedo en el ciudadano no guerrero, como objetivo político globalizado.

A esto debemos sumarle las características de la llamada violencia no organizada. Distintos autores hacen una distinción macro entre violencia organizada, es decir, “aquella que tiene el potencial de convertir la organización en elemento de acumulación de poder” (Perea Restrepo, 2000: 405) como los grupos armados organizados o el narcotráfico y aquellas violencias de naturaleza menos orgánica, más cotidiana, y supuestamente espontáneas, tales como la pandilla. También se hacen distinciones entre violencia política, “obediente a un proyecto colectivo de transformación de la sociedad, y las violencias restantes amarradas a resortes particulares y búsquedas económicas (ibídem, p. 405).

También aquí se redefinen las tramas mismas del poder y del miedo. Si para unos la posibilidad de ser víctimas o la realidad de haberlo sido se constituye en una marca de angustia permanente, para otros, como los pandilleros, la posibilidad de infligir miedo se constituye en capacidad de provocar respeto allí donde todo lo demás es exclusión (Perea Restrepo, 2000). Dice Carlos Mario Restrepo: “(...) la pandilla es un proyecto de poder contundente, pretende el temor y la admiración del vecindario. No le interesa nada diferente, se basta con el control de un reducido territorio, sus intercambios y las contingencias asociadas a la satisfacción de sus apetencias. De resto, la conquista de espacios amplios o de injerencias políticas desborda sus cálculos. Con todo, su poder eficaz los conecta más allá del vecino, se ligan a los flujos delictivos y adquieren una dinámica siguiendo las fuerzas de los contextos urbanos donde habitan” (Perea Restrepo 2000: 425-426).

Aquí, el sentido de la lucha por el poder no radica necesariamente en la capacidad de transformación de una realidad social donde la exclusión es extrema, sino en la capacidad misma de producir miedo. Las “éticas guerreras” de los excluidos (Salas, 2000), la temporalidad efímera de sus vidas, las heridas corporales de combate adquiridas en sus “pequeñas guerras de pavimento” (Perea Restrepo, 2000) ostentadas como tatuajes de supervivencia heroica (Perea Restrepo, 1999; Salas, 2000), se alimentan de la certeza de que en algunos lugares la línea divisoria entre la vida y la muerte es extremadamente tenue. Se alimentan también de la certeza, aun más contundente, que les da un mundo descontrolado: en el terreno de las violencias contrapuestas, la lucha por el poder es un ámbito crucial de supervivencia. La impunidad, la corrupción, la tortura a los presos, los actos policiales o privados extra-judicial, los secuestros como práctica para solventar la economía del cotidiano o para financiar guerras, se superimponen unos a otros generando una ética del desencanto que atraviesa el sinsentido de lo social y de lo personal.

La trasgresión de la vida como lugar de trascendencia y de la sacralidad del cuerpo como lugar que contiene la vida cuestiona nuestra idea de la lucha por la transformación del poder como algo esencial para la creación de un nuevo orden. Pero no por ello estas violencias son totalmente apolíticas. En su habitar el extremo, en su manifestación de la barbarie (Salas, 2000), en su opción por romper con todo sentido de los órdenes sociales, “develan la [profundidad de la] crisis y la [magnitud de la] exclusión” (Perea, 2000: 427). “Ciudadanías del miedo”, “prácticas de la inseguridad”, éticas del desencanto —términos todos con los que tratamos de nombrar el desorden que nos habita. Términos todos que nos remiten al hecho de que la violencia impacta profundamente las estructuras del orden social y cultural. Esto es lo que, en un primer momento, se nombra con la idea de estado de excepción. Pero no es todo.

Es generalmente en este clima de urgencia que “la cultura” se invoca y aparece como el hilo que podría suturar las heridas sociales y restaurar el tejido de la vida en común. Pero en última instancia, ¿qué entendemos por arte y cultura en estos contextos? ¿Qué es lo que se invoca cuando se nombra a la cultura con ansias de convertirla en remedio de una sociedad que se desangra?

LA CULTURA Y LAS ARTES COMO ÁMBITO DE CONVIVENCIA

En este ámbito, cuando se invoca la idea de paz se hace referencia no sólo al conflicto armado sino que se la define como algo que “es equivalente a dete-

ner el proceso de destrucción social y hacer la transición hacia erigir una nueva sociedad” (Salazar, 2000: 178). Alonso Salazar incluso llega a decir que “la paz no es la resolución de un conflicto armado, sino la construcción de un nuevo contrato social y la institucionalización de un orden democrático no excluyente en lo político, lo económico, lo social y lo cultural” (Alonso Salazar, 2000: 178).

Es evidente que cuando se habla de cultura como ámbito para la paz y/o la convivencia se invocan propósitos amplios que coinciden con la generalización de la violencia como rasgo social definitorio: construir la paz significa entonces crear nuevas narrativas que no sean excluyentes de la diversidad de nuestros países; construir nuevas prácticas de convivencia y ética que contrarresten el imperio de la muerte violenta; invocar un nuevo orden de civilidad; transformar la herencia de venganza a través de la elaboración del duelo. Vemos así que el tema de la cultura como estrategia hacia la paz entra en aquella esfera que Malcolm Deas denomina “los propósitos generales” de la paz (Deas, 1999: 179). Es decir, esferas relativamente abstractas de ideales tales como la “justicia” y la “igualdad” que tienen que ser traducidas en propuestas cotidianas de acción.

Pero una cosa es proponer que “la cultura” permite un proceso de reconstrucción social hacia “la paz”. Otra, sin embargo, es traducir ese ideal en prácticas concretas. Al tratar de mediar entre la amplitud y abstracción de las propuestas de la cultura como estrategia de paz y los análisis detallados de los politólogos, sociólogos, historiadores, antropólogos y otros del conflicto armado colombiano, surge la sensación de que hay un abismo entre ambas aproximaciones cuyo tránsito parece no tener mapas muy claros de recorrido concreto. Si bien pareciera en una primera instancia que la retórica de la cultura como camino hacia la paz responde a los criterios instrumentales de lo cultural que caracterizan la época actual, aquí también surge una retórica sobre un sentido trascendente de la cultura que la liga no sólo a nuevos tipos de movilizaciones por derechos, sino también a nuevos modos de construir la subjetividad desde lo cultural. Lo que se invoca no es sólo una necesidad de reestructuración social allí donde todo parece haber fallado, sino también un espacio para adquirir sentido de trascendencia mínima donde todo lo demás nombra el miedo y el desajuste social y político.

Es en este campo que podemos constatar que la cultura no es sólo asunto de derechos. Es también un campo abierto a los deseos, a la pregunta por el sentido de la subjetividad. En ciertos casos, por tanto, se establece una compleja relación entre la instrumentalización de la cultura, como ámbito de derechos, y la movilización de lo cultural y lo artístico como ámbito del deseo

que no siempre se traduce en meras necesidades. Es allí donde podemos cuestionar la noción de que la esfera primordial que redefine lo cultural en la actualidad es su funcionalización pragmática hacia lo social. Hay un sentido de trascendencia de lo cultural asociado al sentido de la esperanza y del deseo que acompaña la concientización de los extremos a que nos llevan la exacerbación de las violencias y los miedos (Reguillo, 2000). Pero ese sentido parece aflorar cuando lo cultural se aborda no sólo desde su aspecto social, sino también desde sus imbricaciones con lo estético y lo comunicativo. En las estrategias que plantean lo cultural como camino hacia la paz, se establece por tanto una relación compleja entre lo cultural como lo cotidiano y lo cultural como lo estético, ligados ambos a las necesidades de alternatividad en la reconstrucción de lo social, en una dialéctica permanente entre la cultura como campo de deseo y como campo de derechos. La movilización de lo cultural como posible campo de reconstrucción nos remite al campo de las políticas culturales.

CULTURA, ARTES Y TRANSFORMACIÓN SOCIAL

Todo proceso de gestión artística pensado como política cultural tiene como trasfondo la idea de que “la cultura”, y más específicamente las artes, contienen el potencial de transformar la sociedad o por lo menos de conducir la sociedad hacia niveles cívicos de convivencia. Históricamente, una de las funciones de las políticas culturales es definir los límites culturales adecuados del sujeto a partir del cual se construye este orden cívico, tanto en términos morales como en su calidad de sujeto social, es decir, su ética social.

En su libro *The Well Tempered Subject (El sujeto bien temperado)*, Toby Miller examina “cuatro tipos de sujeto social producidos por las políticas públicas bajo el signo de civismo: el sujeto éticamente incompleto que necesita entrenamiento hacia su humanidad, es decir, que necesita ser entrenado como sujeto para convivir en sociedad; el público nacional en necesidad de un espejo dramático en el cual reconocerse a sí mismo; el sujeto público políticamente incompleto que necesita entrenamiento democrático en términos de ciudadanía y el consumidor racional que necesita ser alineado en términos del sujeto público” (Miller, 1993: xi-xii). En sociedades donde logra establecerse la modernidad occidental como orden social primordial, las políticas culturales son vistas como parte del aparato político que instaure ciertos sentidos dominantes de lo ético y lo público a partir de su visión particular de civilidad. El marco teórico desde el cual se formula esta propuesta presume la

existencia de un poder dominante (un control relativo del uso del poder político y militar), una institucionalidad relativamente responsable y un marco jurídico y legal más o menos confiable en sus políticas públicas y en la interacción con sus ciudadanos. Es decir, un orden relativamente racional. La fundamentación de esta racionalidad es que la civilidad en estas sociedades se construyó a través de la exclusión de la violencia. Dice Jesús Bejarano: “La civilización en efecto, fue normalmente entendida como un proyecto encargado de resolver el siempre permanente problema de descargar, desactivar y sublimar la violencia; la incivilidad (las costumbres bárbaras y ruines) fue siempre el enemigo permanente de la sociedad civil. En esa concepción, el itinerario hacia la civilización se ve como una lenta pero regular eliminación de la violencia en los asuntos humanos como característica del proceso civilizatorio” (1999: 274).

Autores como John Keane, María Cristina Rojas y Jesús Bejarano señalan que la historia demuestra lo contrario: la instauración del orden civilizatorio occidental se ha dado a través de la violencia³. Sin embargo, es precisamente este gesto conceptual -el que excluye la idea de violencia como algo que está presente crónicamente en el proceso civilizatorio- el que permite hacer otro tipo de extrapolaciones. La idea de sociedad civil, por ejemplo, que durante los últimos tiempos ha sido un estandarte de la “re-edición de utopías de sociedades autoreguladas” (Rabotnikov, 2001), ha estado asociada fuertemente a un pensamiento de comunidad imaginada que no tendría los problemas de autoritarismo que sí tienen otras esferas (como el Estado) (Bejarano, 1999; Rabotnikov, 2001). La cultura y las artes -ambos conceptos asociados a la idea de civilidad o, por lo menos, de cohesión social, ya sea desde las bellas artes, desde el folclor o desde la antropología- también vendrían a ubicarse del lado de la idea de civilización en el binomio civilización-barbarie. La idea de políticas culturales como un eje desde el cual constituir la sociedad se da entonces al escindir lo violento de la noción misma de civilización, sociedad civil, cultura y artes. Es decir, se da sobre la idea de que la violencia no es uno de los órdenes de la racionalidad y de las relaciones humanas, lo cual ha sido uno de los supuestos de la sensibilidad burguesa occidental (Jackson, 1998). Este pensamiento burgués occidental sobre lo cultural tiene varias consecuencias para pensar las políticas culturales.

3 Renato Ortiz nos recuerda que eso no es exclusivo de la historia de la civilización occidental. Otros procesos civilizatorios como el japonés o el islámico también han tenido sus historias de violencia para instaurarse como regímenes dominantes. Ver Ortiz (2000)

En primer lugar, las políticas culturales van a aparecer como un orden cohesionador- represivo (según el lente con que se le mire) de la sociedad, especialmente cuando el término aparece asociado casi automáticamente, en su concepción ordinaria, al orden dominador del Estado⁴. La batalla entre las políticas culturales y “los artistas” como campos opuestos entre sí, característica de la modernidad y aún vigente en muchos círculos, está basada en gran parte en una lucha por deslindar la creatividad artística (asociada a ideales de libertad, alternatividad, trascendencia del sujeto y ruptura), de los dispositivos de poder, del lenguaje edificador y disciplinario de las políticas culturales históricamente implementadas por el Estado y la institucionalidad artística, educativa y religiosa. Esta lucha entre lenguajes libertarios del sujeto y cooptaciones por parte de la institucionalidad oficial también ha trascendido a la industria del entretenimiento y es altamente visible en la manera en que géneros populares pensados originalmente como alternativos (el rock, el punk, la música electrónica) se ven traicionados en su autenticidad por su inclusión en la maquinaria comercial de la industria (Ochoa Gautier, 1999).

Este sentido del arte, como potencial estructurador o trasgresor de un orden cívico y jerárquico social establecido, subyace en muchos de nuestros presupuestos sobre el sentido de las formas artísticas. Como bien dice Susan McClary refiriéndose a la música: “Los géneros [artísticos] y las convenciones [formales] se cristalizan porque son tomados como naturales por una comunidad específica: ellos definen los límites de lo que cuenta como un comportamiento musical adecuado” (McClary, 1992: 27). Muchos hemos experimentado la manera en que una trasgresión formal (el ejecutar un bambuco con una armonía disonante, por ejemplo) se traduce como una trasgresión moral del sujeto (que por tocar esa música se vuelve moralmente cuestionable) y como la fuente de un desorden ruidoso no deseado en las esferas dominantes de la sociedad. También hemos visto cómo ciertas expresiones culturales quedan vinculadas a una idea de incivilidad en la historia de violencias representacionales (le pasó a las músicas de fuerte influencia africana en Colombia, como la cumbia). Las políticas culturales, entonces, se presentan frecuentemente como luchas entre formas diferenciadas de concebir la relación entre artes, cultura y sociedad. Por un lado encontraríamos las prácticas

⁴ Históricamente la esfera que articuló las políticas culturales fue la del Estado-nación. En la actualidad la idea de políticas culturales remite a otras esferas de lo público: mercado, movimientos sociales, grupos artísticos, instituciones transnacionales como la UNESCO. Popularmente, sin embargo, frecuentemente prevalece la noción de que política cultural es algo que el estado le hace a las artes. Para nociones comparadas de política cultural ver Ochoa Gautier (2003).

artísticas dominantes, es decir, aquellas que despliegan el sentido apropiado y cívico de un orden racional concreto. Y por otro encontraríamos aquellas en que los artistas se niegan a plegarse a los códigos y prácticas que se reconocen como válidos. Desde esta perspectiva modernista, de luchas entre un orden establecido y un orden trasgresor, las políticas culturales se ubican en la coyuntura de la relación entre tecnologías del poder -aquellas prácticas que “disciplinan” la sociedad y la civilidad- y tecnologías del sujeto -aquellas prácticas como la sexualidad, la experimentación artística, la creatividad, la meditación, que permiten a la persona experimentar con el sentido mismo de su propio ser (y supuestamente transgredir los códigos autoritarios instaurados). Más que un orden civilizatorio instaurado desde las artes, lo que tenemos es una serie de guerras culturales a través de las cuales se disputa el sentido de lo estético en la sociedad.

Pero cuando el punto de partida para la pregunta por el sentido de las políticas culturales en la sociedad es un orden social sobrepasado por diversas prácticas violentas, entonces la cultura y las artes pensadas como posibilidad de estructuración ética y de convivencia no aparecen como ideas “disciplinarias” en términos de una idea impuesta de civilidad. Son interpretadas como campos deseados por su potencial de convertirse en contendores sociales no armados allí donde ni la familia, ni el Estado, ni las instituciones, ni las políticas públicas han sabido dotar ni lo privado ni lo público de un mínimo de reglas y contenidos claros. Este tipo de interpretación del sentido de las políticas culturales se da en lugares y momentos en los que ya no prima un Estado democrático y jurídico legal claro, sino un imperio de violencias que se superponen unas a otras generando estados de terror, en los cuales nada está garantizado y donde existe la desconfianza no sólo como un factor primario de relación social entre desconocidos sino también como un factor que media la relación con las instituciones, con el Estado y con los grupos armados. En medio de la fragmentación social y de la multiplicación desbordada de autoritarismos varios (que impone desde un Estado clientelista hasta la ética del narcotráfico; desde la del asaltante callejero hasta la de las políticas económicas globales), las artes y la cultura se reclaman como espacios vitales desde los cuales comenzar a elaborar un proceso de reestructuración social. Esta búsqueda de la “convivencia” desde lo artístico no puede ser confundida con la idea de civilidad que subyace a la noción de políticas culturales pensadas como tecnologías de poder. Como dice Susana Rotker: “Es aporte de Foucault pensar al ciudadano construido por dispositivos, mecanismos y tácticas de una sociedad disciplinaria racional; uno de los problemas comienza con la sensación de irracionalidad latente, acompa-

ñada por el resquebrajamiento en la fe de las instituciones sociales que se han ido revelando inoperantes, tanto para solucionar los problemas como para mantener la credibilidad” (Rotker, 2000: 16).

Allí donde el reino cotidiano es el de las ciudadanías del miedo, el sentido que se da a las artes o a la cultura, al asociarlas con la idea de paz o convivencia, es radicalmente diferente al que adquieren cuando los dispositivos de poder permiten diferenciar claramente entre poder dominante como práctica instituida y prácticas de oposición. Esto redefine drásticamente la idea de las artes como trasgresión, sobre todo cuando, dentro de ciertos des-órdenes, lo trasgresor es la instauración de una mínima ética de convivencia. Así, el sentido de la cultura y las artes en el binomio cultura-paz varía enormemente según el orden o (des)orden social que invoque su presencia. En nuestra sociedad fragmentada en múltiples regímenes autoritarios, coexisten la idea modernista del arte como trasgresión de un orden social dominante e imperativo -generalmente identificado con las políticas estatales de exclusión- y la idea del arte como ruta hacia la instauración de prácticas comunicativas, éticas y creativas que no sean aquellas mediadas por la violencia.

La idea del arte y la cultura como espacio para la convivencia también está basada en la noción de que la función de lo cultural y de las artes es reconducir el vacío ético para instaurar un nuevo orden social. De alguna manera persiste la noción de que la violencia no forma parte de lo cultural, de lo artístico ni de la llamada “sociedad civil”. O por lo menos existe una idealización de lo cultural como inherentemente cohesionador.

Paradójicamente, como señala Bejarano en su discusión sobre el papel de la sociedad civil en el conflicto armado, al disociar de la violencia la idea de civilidad (o la idea de sociedad civil o la de cultura) se imposibilita el papel mediador de la sociedad civil (en nuestro caso de lo cultural) dentro del conflicto armado como tal: “(...) el papel de la sociedad civil en la resolución del conflicto no parece concernir a la negociación como tal, sino a promover una cultura de la paz en todas las esferas de la vida social. De esa perspectiva se desprende el paradigma de que la búsqueda de la paz no sea, para muchos de los promotores de las acciones de la sociedad civil, el resultado de algún acuerdo entre contendientes, sino la consecuencia de la construcción de un ambiente social de tolerancia, de respeto al distinto, al ‘otro’. Ese paradigma es obvio, tiene subyacente una definición de paz en tanto que situación de armonía social y no en tanto que superación de la guerra, lo que limita la acción de la sociedad civil a la creación de condiciones de convivencia al margen de las posibilidades de una paz negociada” (Bejarano, 1999: 275-276).

Este fragmento de Bejarano genera una serie de preguntas que nos obligan a cuestionar la manera en que se asume lo cultural como campo para estructurar la convivencia. En primer lugar, Bejarano reinstaura la necesidad de diferenciar, para propósitos de negociación, entre diferentes formas de violencia y entre crear condiciones de convivencia generalizada y negociar un conflicto armado. La relación entre estos dos elementos se explorará en detalle más adelante, a partir de un ejemplo concreto. Por ahora, quiero abordar otro cuestionamiento que genera este pasaje. De alguna manera, Bejarano pone en entredicho la escisión violencia-cultura. Es decir, pone su definición como elementos en oposición. A partir de esto, ¿cuál es entonces el estado de excepción que se nombra en Colombia? El estado de excepción no sería tanto la agudización del conflicto armado en sí, sino las implicaciones de la manera cómo, en esta situación de estado de excepción como estado permanente, se redefine la relación violencia, cultura, sujeto, sociedad.

Todos los órdenes se encuentran alterados, y las definiciones y las posibilidades de reubicarlas parecen estar en un proceso de tránsito permanente: ya no hay claridad respecto de cómo definir la idea de convivencia pero se desea un estado de convivencia que hay que reinstaurar y que se nombra con la palabra “cultura”. Lo mismo pasa con las nociones de ciudadanía, espacio público, sentido del sujeto. No funcionan los parámetros históricos desde los cuales se definieron estos ámbitos. ¿Qué hace suponer entonces que “la cultura” está exenta de esto? Al contrario, la cultura puede jugar un papel altamente ambivalente aquí: como aquel campo desde el cual es posible pensar en reeditar razones de relación personal y social desde un ámbito que no disuelva “la problematicidad de los enlaces” o el espacio de contradicción necesario para nombrar la complejidad de lo que nos acontece, o, por el contrario, como aquel campo al cual se le demandan “seguridades”, es decir, como un campo de instauración de lo autoritario para solucionar los *impases*. Es esto lo que sucede cuando el actual gobierno identifica “cultura” cada vez más con “seguridad”. La escisión de la idea de violencia de la de cultura genera campos opuestos como “cultura de la tolerancia” versus “cultura de la intolerancia” o “cultura de la paz” versus “cultura de la violencia”, que antes que posibilitar un campo de movilización de lo cultural como campo de contradicción, lo que hacen es reeditar la escisión histórica entre cultura y violencia, desde lo cual podemos constatar la posible movilización de este campo para prácticas autoritarias. Dice Walter Benjamín que “no existe un documento de cultura que no lo sea a la vez de barbarie” (Benjamin, 1995: 52), y ello porque todo “patrimonio cultural” de alguna manera lleva las huellas de su procedencia conflictiva: “Quien quiera que haya obtenido la victoria hasta

el día de hoy, marcha en el cortejo triunfal que lleva a los dominadores de hoy sobre los vencidos que hoy yacen en el suelo. El botín, como siempre ha sido usual, es arrastrado en el cortejo. Se lo designa como el patrimonio cultural” (ibídem, p. 52). Construir el estado de excepción dentro del estado de excepción equivaldría no tanto a equiparar “cultura” con “convivencia”, sino a dar espacio a las manifestaciones culturales como campos desde los cuales es posible construir a contrapelo de las seguridades (escuchando las contradicciones, las dificultades y los duelos). Si no, estaríamos estableciendo un cierre prematuro de las inscripciones del conflicto armado en nuestras vidas bajo la figura de la convivencia y la seguridad, cierre que no permitiría asumir la contradicción y el conflicto como lugar fundamental desde el cual pensarse, sino que contribuiría, por el contrario, a establecer un paradigma cultural de convivencia que ignore el conflicto.

Ahora bien, ¿qué pasa cuando traducimos esta discusión al campo de la experiencia? ¿De qué manera se traduce el deseo de “lo cultural” en una posible experiencia de cotidianidad? Aquí “la cultura” y su relación con “la convivencia o la paz” empiezan a traducirse a campos concretos de acción. Tomaré una o dos experiencias de un trabajo de campo más amplio con la finalidad de llevar a cabo posibles traducciones de lo anterior a la experiencia cotidiana.

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. Cuando comenzaron a darse las negociaciones entre los carteles de las esmeraldas, 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.

“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...” (entrevista con la autora).

Poco a poco fueron pidiéndoles a los dueños de las tiendas que los dejaran hacer pequeños eventos artísticos en espacios que un día fueron públicos y 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...” (entrevista con la autora)

Poco a poco se fue recuperando el espacio público. Cuando llegó el primer CREA⁵ 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 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, ésta “generó un proceso de paz en Boyacá”. Pero según los tres dirigentes culturales locales, ellos se apropiaron de CREA porque le vieron la utilidad para culminar un proceso de negociación política y construcción sociocultural de recuperación del espacio público que llevaba por lo menos tres años de trabajo. Es importante entender que en este caso la recuperación del espacio público y la negociación de la paz no las 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 sociocultural.

Este relato nos remite a uno de los sentidos con el cual se nombra la idea de cultura y paz: el de transformar la interminable historia de la venganza y el miedo a través de las palabras y la creatividad. Es la de transformar el pacto histórico con la muerte, como dice 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

5 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 dándoles visibilidad a las manifestaciones culturales del país que habían sido excluidas históricamente. El programa fue altamente polémico, tanto al interior del Ministerio como en las regiones. Ver Ochoa Gautier (2003).

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” (Restrepo, 1997: 188).

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 política de los actores armados en conflicto. Sin esta condición no hubiera sido posible arrebatarse 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 desencantados, en un lugar donde lo crítico se puede negociar pero no desaparece totalmente. 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 desencantados y de los oportunistas políticos, generalmente tiene como co(r)relato la simplificación absurda: nosotros lo intentamos todo, pero los otros lo echaron a perder. La realidad es bastante más ambigua, 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 (Ignatieff, 1998: 97). Es decir, el relato que confunde lo crítico con lo caótico puede ocultar tanto como el relato que identifica la solución del conflicto con un consenso silenciador, con el olvido. Ambos extremos comparten el acallamiento y la no comprensión como táctica.

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 narra-

tiva al estado de excepción. Nuevamente, su condición de posibilidad pública es precisamente alguna mediación que negocie el conflicto armado como tal. Pero ¿qué pasa allí donde el miedo es el principal mediador de lo social? ¿Qué se nombra en esos casos cuando se habla de cultura y paz? Otro de los escenarios de CREA nos provee claves importantes al respecto.

LA CULTURA COMO ANTÍDOTO AL MIEDO

“En agosto del ‘97, fue el Encuentro departamental CREA⁶ 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 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 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 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 parrando⁷ distinto. Una cosa como nuevamente viva. Y eso no es retórico. Es real. Eso estaba ahí” (entrevista con la autora 2).

6 Este encuentro se hizo, en buena medida, gracias a que el coordinador local de CREA logró negociar con los actores armados del conflicto en la región -paramilitares y guerrilla- la posibilidad de llevarlo a cabo.

7 Parrando es la fiesta típica de los Llanos Orientales.

Unos días más tarde la guerrilla tomó el pueblo. Volvió el miedo. El escenario proveyó un quiebre temporal en medio del pánico de la guerra. En los relatos sobre el sentido del arte en los ambientes de urgencia, sobresale el papel de rescate que tiene la creatividad.

Por un instante, se contraría el acallamiento al movilizar el ruido de la rabia hacia la palabra, la ausencia de forma hacia la estructura del relato compartido. Pero es necesario entender la diferencia entre el arte como táctica de supervivencia en medio del terror y el arte como posibilidad de futuro. Comparemos este testimonio con otro, uno de los muchos que aparecen en la prensa y que alimenta nuestra idea de las artes como respuesta al conflicto armado.

El 8 de julio de 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).

“Poder caminar de calle en calle. Expresarse con libertad. Recuperar individuos”. El contexto que enmarca estos dos escenarios artísticos es la presencia del miedo. Tanto en CREA como en Tallerarte hacen eco el miedo y la necesidad de contrarrestarlo desde la creatividad artística. Éste no es el miedo referido primordialmente a una faceta emotiva de interioridad naturalizada, sino un miedo que toma forma desde prácticas sociales y culturales concretas. Como han demostrado los historiadores Jean Delumeau y Georges Duby, o antropólogos como Fred Myers, Lila Abu Lughod, Rosana Reguillo y Renato Rosaldo, las emociones y los modos de interpretarlas se plasman a través de prácticas sociales y culturales concretas. “El miedo es siempre una experiencia individualmente experimentada, socialmente construida y culturalmente compartida” (Reguillo, 2000: 65).

Desde la multiplicación de estos espacios la sociedad se va convirtiendo, como dice Daniel Pécaut, en un no-lugar donde las relaciones del espacio pri-

vado 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 miedo, en estos casos, es una respuesta lógica a un contexto social que lo exige como táctica de supervivencia y en el cual los actores encargados de instaurarlo explotan hasta el máximo sus téricos tentáculos. Como dice María Victoria Uribe: “El terror es una realidad física contagiosa que ha forzado a más de dos millones de colombianos a abandonar sus pertenencias y los ha enviado a los cinturones de miseria de las grandes ciudades, en medio de enormes penurias. Los actos de barbarie, publicitados tres veces al día sin vergüenza alguna en los noticieros de televisión y a diario en la prensa, han convertido a los colombianos en personas llenas de todo tipo de miedos: miedo a la guerra, a la violencia, a la sangre, a perder la familia, a ver el noticiero por televisión” (Uribe, 2001).

Esta omnipresencia del miedo se construye a través de la racionalidad de la fuerza. Según Saúl Franco, la fuerza es el rasgo comunicativo primordial de la violencia: “Puede afirmarse que sin fuerza no hay violencia. O, corriendo ciertos riesgos, que en esencia la violencia es una relación de fuerza... Es decir, una manera humana de interactuar en la cual todas las formas posibles de comunicación se anulan y sustituyen por una única: la fuerza” (Franco, 1999: 4). La violencia se constituye a través de órdenes culturales y sociales concretos y como tal debe ser entendida no sólo en sus rasgos históricos sino también culturales. Según Michael Jackson, la violencia es uno de los órdenes de la intersubjetividad (Jackson, 1998). Los lenguajes del terror son múltiples e históricamente construidos no sólo sobre venganzas heredadas sino también sobre sofisticadas -pensadas, imaginadas, planeadas, ejecutadas- técnicas para simbolizar el terror (Perea, 1996; Uribe, 2001). La violencia como parte de la trama cultural.

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. Frecuentemente el tema principal de las obras de arte en los espacios del miedo es el de las vivencias personales o locales de la violencia. Las formas artísticas que priman son aquellas que le dan espacio al relato personal: las crónicas, el testimonio, épicas de la oralidad tales como el corrido, el teatro que narra los acontecimientos violentos, la escultura de barro que plasma la intimidación del duelo. Lo poético -definido como aquella dimensión comunicativa que por su forma se distancia del habla cotidiana y permite expresar sentidos del ser que el lenguaje del habla no contiene- adquiere aquí un papel central. Estos relatos son cruciales para poder generar nuevos saberes: “en la crisis de significado que produce la violencia, los sabe-

res marginales y orales empiezan a tejer nuevas redes de representación” (Rotker, 2000: 11).

El miedo causado por las prácticas de la violencia es el contexto dentro del cual las artes adquieren un sentido particularmente intenso que se asocia con la posibilidad de salir del encierro y que remite constantemente a estrategias para contrarrestar la presencia excesiva de la violencia como mediador social primordial. Dice un testimonio, escrito por integrantes de la Corporación Cultural Nuestra Gente que funciona en las comunas de Medellín: “La verdadera tarea del Hombre es contradecir a la muerte, hacer florecer a la vida. Recuperar el canto y la poesía como manifestaciones humanas, vitales, creadoras para devolverle a la sociedad la vida, sacándola de la confusión de la supervivencia en que está perdida... La Corporación Cultural Nuestra Gente es un trabajo de afectos con la capacidad creativa e imaginadora de las comunidades barriales de los sectores populares de Medellín... Nuestro trabajo parte de la necesidad de promover en la comunidad la negación de la violencia, la formación de un espíritu crítico y a la vez artístico en el hombre cotidiano de nuestra ciudad” (Blandón Cardona y Gutiérrez, 1995: 211).

Estos escenarios, entonces, nombran al mismo tiempo dos elementos: el primero es la magnitud de la angustia cultural en nuestro país, cuyo signo más fuerte en términos de lenguaje es la manera en que el acallamiento y el miedo (ya sea a través del homicidio o del pánico que silencia a los vivos) se vuelven experiencia cultural generalizada. El segundo es un lenguaje de deseo que nombra la esperanza. “En el escenario de las desapariciones y del vértigo, toma fuerza el miedo y de manera paradójica también la esperanza. Un miedo, como dirá Jean Delumeau “liberado de su vergüenza” y una “esperanza sin programa” (Reguillo, 2000: 63-64). ¿A qué nos remite esta “esperanza sin programa”?

CUANDO SE DESARMA EL ESCENARIO

Es muy importante, para no caer en demagogias culturales, recoger y escuchar lo que este tipo de testimonios nos cuentan como posibilidad y límite de lo cultural en un proceso de paz. En repetidas ocasiones escuché relatos emotivos que interpretaban este tipo de situaciones como “la manera en que la cultura soluciona el conflicto armado”. Colombia es un país donde estos testimonios se podrían multiplicar por miles. No sólo hay ciudadanías del miedo. Hay muchos focos ciudadanos de supervivencia que median la esperanza. ¿Qué claves sobre la relación artes-cultura-paz nos dan estos testimo-

nios sobre el sentido de lo artístico allí donde la cotidianidad está desbordada por la violencia y el miedo? Lo intenso de estas experiencias nos remite a dos claves: el valor existencial de estos proyectos artísticos y el potencial político de lo existencial, y el valor ritual de este tipo de experiencias en un mundo completamente desencantado.

¿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.

Para los académicos que trabajamos los problemas del poder y la cultura desde un marco post-estructural, en el cual lo primordial es deconstruir las tácticas de poder de los dominantes, en esto resuena una advertencia que nos reclama la necesidad de valorar el orden intersubjetivo en las problemáticas de poder⁸. Lo dice Michael Jackson: “Detrás de la negación de Bourdieu y Foucault a admitir el sujeto cognoscitivo en su posibilidad de discurso, hay un rechazo a darle a las cuestiones existenciales el mismo valor que a las cuestiones de poder político. Las cuestiones que tienen que ver con tratar de hacer la vida más llevadera o encontrar sentido de vida en medio del sufrimiento, son catalogadas como menos imperativas que las preguntas por la dominación social” (Jackson, 1996: 22).

Además, la intensidad desde la cual se vive este tipo de experiencia artística nos remite al sentido ritual de estos lugares: la posibilidad de reencantar el mundo, aunque sea temporalmente o en un espacio circunscrito, allí donde sólo hay desencanto. Aquí la idea de que “la cultura es paz” invoca esta necesidad de reencantamiento. En este caso, “en vez de examinar el status 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 desorden se han cerrado por exceso. Esto sucede precisamente en aquellos momentos en que todas las otras posibilidades de ser -la de ser desde

8 La presencia de la cuestión del sujeto tanto en Bourdieu como en Foucault es bastante compleja y, en ambos casos, hay cambios sobre el modo de abordar este tema entre los escritos más tempranos y la obra más tardía. Ese tema desborda el presente trabajo. Lo que me interesa señalar es que sí existe una tendencia en los estudios culturales sobre cultura y poder a relegar lo existencial a un lugar secundario.

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. 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.

Creo que la pérdida del sentido estético de la cultura, en nombre de los derechos y de poderes alternativos (es decir, 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. Y eso no tiene que ver sólo con las tramas del poder en lo público. Tiene que ver con lo personal como un sentido complejo de experiencia en donde el poder es una de sus dimensiones, pero no la única y no necesariamente la que prima en ciertos momentos.

La interculturalidad como proyecto político debe venir acompañada de la intersubjetividad como lugar íntimo para pensar la transformación de la sospecha en la confianza. Pero no debemos confundir la intersubjetividad con “un sinónimo de la experiencia compartida, entendimiento empático o de sentido de hermandad... La intersubjetividad contiene fuerzas centrífugas y centrípetas, extremos constructivos y destructivos” (Jackson, 1998: 4). La idea no remite a pensar la convivencia como inherente a la cultura. Más bien es tratar de pensar lo identificadorio en la cultura como una dialéctica entre lo imaginario y lo comunicativo que se constituye desde los lenguajes que tengamos a mano: sea el de la violencia o el de la escucha al otro. Es decir, a partir de un mundo interno complejo, con fantasías, deseos, ansiedades, imágenes de sí mismo y los otros y que, a la vez, “crece en y a través de las relaciones con otros”... “cuyas capacidades emergen en la interacción entre sí mismo y los otros” (Benjamin, 1988: 19-20). Lo que permite la traducción de lo artístico como un campo de lo fantástico (de un mundo imaginado y deseado) a lo artístico como un orden de las relaciones humanas es precisamente la posibilidad de plasmar un fragmento de fantasía en forma concreta (musical, visual, verbal). A través de esta traducción, el arte se constituye en un orden de interacción que puede generar la posibilidad de entender “que el

otro existe aquí y ahora, y no sólo en una dimensión simbólica” (Benjamin, 1988: 93). Según María Victoria Uribe (2001), uno de los elementos que da lugar a la masacre es la previa simbolización cultural del otro a través de categorías que lo describen como despreciable, aniquilable. Su condición de persona se determina a través de procesos culturales que lo denigran (Uribe, 2001). Lo que se rescata de los testimonios de estas experiencias artísticas es la posibilidad de constituirse como persona desde un orden social que no sea el de la muerte. Hay un reclamo por la construcción de una intersubjetividad desde la comunicación creativa.

Sin embargo, si no hemos de caer en una demagogia de lo cultural o en los fundamentalismos de lo inmediato, es importante nombrar no sólo las posibilidades sino también los límites de estas experiencias. En primer lugar, me parece importante distinguir la trama existencial y reencantadora que estos espacios nombran de una transformación sociopolítica estructural. Es eso lo que se confunde cuando se dice que este tipo de experiencias está “creando la convivencia y cambiando la cultura de la intolerancia por la cultura de la tolerancia”. Pero recordemos su espacialidad y su temporalidad: estos escenarios son posibles porque, en el caso de CREA, fueron autorizados por los comandantes locales en conflicto y, en el caso del barrio, porque hay con las bandas un pacto que no les permite entrar al taller artístico. Es decir, no habría sido posible ninguna de las dos experiencias si las autoridades militares en conflicto no las hubieran permitido (como de hecho no las han permitido en otras zonas). Ahora bien, eso en sí es un dato dicente. En este país de diálogos empantanados, se puede considerar este tipo de experiencias como un primer momento del diálogo entre contrincantes; como un ámbito en el cual hay disposición para negociar. Queda la pregunta: ¿es posible movilizar este primer ámbito de diálogo desde las artes hacia otros ámbitos de negociación? La clave es tan urgente que no hay que descartarla. Exige ser explorada.

Pero por otro lado no podemos confundir el sentido de estos espacios con un cambio, de facto, “de la cultura de la intolerancia a la cultura de la tolerancia”, con lo que ello implica de aceptar dicha división de lo cultural como un elemento válido. 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).

Los discursos sobre la cultura y la paz evocan diferentes fronteras de sentido para diferentes grupos o personas. Esas fronteras de sentido se pueden entrecruzar desde una misma práctica, al articularse, a través de proyectos culturales concretos, diferentes sectores de la sociedad y por tanto diferentes anhelos alrededor del tema de la cultura y la paz. Para que estas experiencias se conviertan en ruta hacia una nueva sociedad, para que no perezcan cuando se desarma el escenario y retorna la guerra al pueblo o cuando matan a uno de los individuos que ha decidido dejar la protección de la banda del barrio por la de las esculturas que salen de sus manos, es necesario transformar su estado de supervivencia y posibilitar su futuro sacándolas de su condición de aislamiento y soledad.

Y para ello no podemos confundir los usos de la cultura y las artes como ruta hacia la paz, con la escisión de lo cultural de un entrelazamiento permanente con las estrategias transformativas de la política, la justicia y la economía. Ni tampoco escindir lo cultural de lo violento, ni automáticamente identificar cultura con convivencia.

BIBLIOGRAFÍA

- Bejarano, Jesús Antonio 1999 “El papel de la sociedad civil en el proceso de paz” en Francisco Leal Buitrago (ed.), *Los laberintos de la guerra: Utopías e incertidumbres sobre la paz* (Santafé de Bogotá: Tercer Mundo Editores, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de los Andes).
- Benjamin, Jessica 1988 *The Bonds of Love* (New York: Pantheon Books).
- Benjamin, Walter 1995 *Sobre el concepto de historia* (Chile: Arcis).
- Blandón Cardona, Jorge y Gutierrez, Héctor 1995 “Arte y cultura en noches de oscuridad y luz” en Suzy Bermúdez Q. (ed.), *Culturas para la paz* (Bogotá: Fundación Alejandro Ángel Escobar).
- Deas, Malcolm 1999 “La Paz: entre los principios y la práctica” en Francisco Leal Buitrago (ed.), *Los laberintos de la guerra: Utopías e incertidumbres sobre la paz* (Bogotá: Tercer Mundo Editores, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de los Andes).

- El Tiempo* 2001 “El arte, zona de distensión”, ver en Internet <<http://eltiempo.terra.com.co>>.
- Entrevista con la autora. 2000. Líderes culturales de Boyaca.
- Entrevista con la autora 2. 2000. Directores de CREA.
- Held, David y Mary Kaldor 2001 “Aprender de las lecciones del pasado” en *El País*, (España), lunes 8 de octubre, p. 19.
- 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).
- Jackson, Michael. 1998 *Minima Ethnographica. Intersubjectivity and the Anthropological Project* (Chicago, Londres: University of Chicago Press).
- Kaldor, Mary 1999 *New and Old Wars Organized Violence in a Global Era* (Stanford: Stanford University Press).
- Lee Van Cott, Donna 2000 “Democratization and Constitutional Transformation” en *The Friendly Liquidation of the Past. The Politics of Diversity in Latin America* (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press).
- Martín Barbero, Jesús 2000 “La ciudad: Entre medios y miedos” en Susana Rotker (ed.) *Ciudadanías del miedo* (Caracas: Editorial Nueva Sociedad).
- McClary, Susan 1992 *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality* (Minneapolis: University of Minnesota Press).
- Miller, Toby 1993 *The well-tempered self. Citizenship, culture, and the postmodern subject* (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press).
- Ochoa Gautier, Ana María 2003 *Entre los Deseos y los Derechos, Un Ensayo Crítico de Políticas Culturales* (Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia)
- Ortiz, Renato 2000 “Diversidad cultural y cosmopolitismo” en *Revista de Occidente*, N° 234.
- Palacios, Marco 2000 “Un ensayo sobre fratricidio colectivo como fuente de nacionalidad” en *Museo, memoria y nación, Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*. Memorias del Simposio Internacional y IV Cátedra Anual de Historia “Ernesto Restrepo Tirado” (Bogotá: Ministerio de Cultura, Museo Nacional de Colombia, PNUD, IEPRI, ICANH).
- Palacios, Marco 2001. “Una radiografía de Colombia” en *Letras libres* (Colombia), N° 32.
- Perea, Carlos Mario 1996 *Porque la sangre es espíritu. Imaginario y discurso político en las élites capitalinas (1942-1949)* (Bogotá: IEPRI, Santillana, Aguilar).

- Perea, Carlos Mario 2001 “Un rueda significa respeto y poder. Pandillas y violencias en Bogotá” en *Bulletin de L’Institute Français d’Etudes Andines* (Lima), Tome 29, N° 3.
- Rabotnikof, Nora 2001 *¿Sirve la reivindicación de lo público para renovar el significado de izquierda y derecha?* (Ciudad de México) 24 al 26 de septiembre Ponencia presentada en el Simposio Internacional Reabrir espacios públicos: Políticas culturales y ciudadanía.
- 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).
- Rosencof, Mauricio 2000 *Las cartas que no llegaron* (Montevideo: Alfaguara, Ediciones Santillana).
- Rotker, Susana 2000 “Ciudades escritas por la violencia. (A modo de introducción)” en Rotker, Susana (ed.), *Ciudadanías del miedo* (Caracas: Editorial Nueva Sociedad).
- Salas, Yolanda 2000 “Imaginarios y narrativas de la violencia carcelaria” en Susana Rotker (ed.), *Ciudadanías del miedo* (Caracas: Editorial Nueva Sociedad).
- Salazar J., Alonso 2000 “Hacia una estrategia de reconstrucción cultural” en Susana Rotker (ed.), *Ciudadanías del miedo* (Caracas: Editorial Nueva Sociedad).
- Telles, Vera 1994 “Sociedade Civil, Direitos e Espaços Públicos” en Evelina Dagnino (ed.), *Os Anos 90: Política e Sociedade no Brasil* (Sao Paulo: Brasiliense).
- Uribe, María Victoria 2001 “Dead Certainty in Colombia: Anthropology of the Inhuman”, manuscrito inédito.