



Brújula
Volume 12 • 2018

Topographies

Arte para sanar: Una charla con Carlos Ulloa

Luis Daniel González*
Georgetown University

El propósito de esta entrevista es aprender de la perspectiva artística de Carlos Ulloa, defensor de derechos humanos y artista de Bogotá, Colombia. Después de graduarse de bachillerato empezó a trabajar con un equipo de artistas de izquierda. Recorrieron los barrios populares de Bogotá, enseñando a hacer títeres y teatro. Ha recorrido todos los departamentos de Colombia, trabajando con comunidades campesinas, indígenas y afrocolombianas. Trabaja el tema de la memoria histórica de la violencia en Colombia a través del arte. Para Carlos, el arte sirve para hacer memoria dentro de las comunidades de víctimas, pues ayuda a sanar las heridas.

* Copyright © Luis Daniel González, 2018. Used with permission.



Fig. 1: Fotografías de Luis Daniel González.

–Luis Daniel González (LDG): ¿Cómo aprendiste a hacer títeres y obras de teatro?

–Carlos Ulloa (CU): Soy de Bogotá. Yo era muy técnico... Llegué al arte por accidente. En el colegio tuve la fortuna de conocer a un maestro que nos enseñó a hacer títeres. Nos ponía de tarea escribir obras de teatro; con mis compañeros empezamos a hacer teatro a los 14 años. Pero paralelamente, aparecieron ciertas hierbas en el camino. Conocí a Estela.

Era una chica que pintaba, lo cual influyó cantidades –era toda una artista–. Fue mi compañera de vida. Al salir del colegio, tuve la oportunidad de seguir haciendo títeres con el profesor, pero ahora era mi maestro de títeres. Siempre trabajé al lado de mi esposa. Mientras les hacía formas a los títeres, ella los pintaba. Yo le contaba qué era lo que quería, y ella me iba dibujando. Siempre salían retratos de lo que yo me había imaginado.

Con el tiempo, al hacer teatro, nos convertimos en un teatro de izquierda. Hablábamos del proletariado, de los sindicatos y también de los campesinos. Nos considerábamos teatro colectivo. Lo que más me enseñó mi profesor era que para crear obras de teatro, teníamos que hablar de lo cotidiano –de la vida–. Porque todo lo que uno se imagina, es lo que uno ya ha visto en algún momento. En ese momento, en la Universidad Incca, sucedió que un profesor nuestro de economía política era un marxista-leninista, y nos invitó al grupo de teatro y estudio. En el grupo estudiábamos el marxismo, y en nuestro tiempo libre hacíamos teatro.

–LDG: ¿Cuándo fue la primera vez que el conflicto armado en Colombia impactó tu vida?

–CU: Me fui de Bogotá con mi familia porque queríamos la vida campesina. Me tocó cuando ya empecé a conocer la realidad del país al escuchar las historias de las víctimas. A partir de 1975, me contrataron en el Ministerio de Agricultura, en una división de organización campesina. En un paseo de trabajo, estaba en una región de Cundinamarca cuando nos pararon el camión en un retén. De repente vi que había hombres armados, pero tenían pelo largo; era un retén de la guerrilla. Fue mi primer contacto de ver la guerra. Me asusté bastante cuando les entregué mi carné del gobierno. Sin embargo, ellos me impartieron una carta, la cual me permitía pasar por todas partes tranquilamente. Asimismo, tenía un salvoconducto del gobierno y de la guerrilla; me podía mover en ambos territorios para realizar mi trabajo.

La vida me llevó a zonas de conflicto abierto.

–LDG: ¿Por qué decidiste trabajar con comunidades de desplazados?

Creo que la base de una sociedad es la vecindad. La colectividad campesina era el tejido social en Colombia. Por eso los desplazamientos masivos ocurren donde hay muchos intereses en la tierra, como ocurrió en Urabá y en el Magdalena Medio, dos lugares estratégicos y deseados por las empresas agroindustriales. Los grupos armados en Colombia rompen el tejido social al retener y expulsar las comunidades campesinas.

En fin, de a poco conocí lo que pasaba en el campo. Trabajé con asociaciones de acción comunal y con promotores del Incca. Por un tiempo viví en un pueblito de San Cayetano, en el Norte de Cundinamarca. Ahí, todos decían que la guerrilla vendría. Siempre me impactó el miedo que sentían los únicos dos policías que protegían el pueblo. También aprendí de las necesidades del campo, entonces me empeñé en vivir fuera de Bogotá, porque queríamos participar en la lucha agraria — en el derecho a la tierra —.

En la casa siempre respirábamos arte, porque el arte es renovador. Llevábamos nuestro arte a las comunidades y empezamos a hacer arte comunitario. Nos sentábamos con las víctimas y escuchábamos sus cuentos. En varias ocasiones creábamos un cuadro de toda la comunidad. Hacíamos murales comunitarios, pero siempre con organización, porque la organización y la solidaridad era la base de nuestra apuesta política. Con el tiempo, aprendí de la grandeza de todas las expresiones que puede tener el teatro. Sirve para contar cuentos comunitarios sobre hechos o trayectos históricos. El trabajo es enseñar, usar el arte como expresión y como comunicación.

¿Quiénes son los que ven el arte? La comunidad.

–LDG: ¿De donde nace la memoria?

–CU: Se forma una comunicación entre generaciones. Casi siempre cuando una persona cuenta su historia es porque la está viviendo dentro de su cuerpo.

En Magangué había una ONG llamada ABRES, de psicólogas y sociólogos. Me contrataron a mí y a Estela para hacer un trabajo puntual sobre la memoria de la guerra. Había un sector donde les entregaron un lote a las víctimas para hacer un asentamiento provisional. Había desplazados por los paramilitares, la guerrilla y el ejército. Había gente huyendo de la guerra por todas partes. También había migrantes económicos e indígenas. Algunos venían de la Serranía, y otros de la Sierra Nevada de Santa Marta (de todos los costados). Había costeños de playa, costeños de río, costeños de sierra y de sabana. Había antioqueños del norte y del sur. Todos eran desplazados.

Me presentaron como pintor muralista. En Magangué hicimos un mural de memoria, donde todos pintaron su historia en una pared. Eso fue en el fondo de lo que había sido una iglesia. Toda la comunidad hizo la pintura. ¿Qué hicimos? Les pusimos un tema: “Cuenten su historia.” Primero los niños regaron papeles por todo el piso de la iglesia y entregamos materiales para pintar. Al final, había pinturas de familias, de niños y de personas solas. Estaba toda la

expresión de la comunidad. Así yo conocí con quién estaba. Nos contaron el contexto político, económico, de guerra y de tierras. Todas las personas contaban sus historias.

–LDG: **¿Como se recogían todas esas historias?**

–CU: Enseñábamos el arte como medio de expresión y comunicación. Esa es la fantasía del teatro. Les enseñábamos cómo contar las historias y cómo manejar las herramientas. En el teatro yo hacía de director y organizaba lo que me contaban. Tenía una silla de director y un megáfono para dar órdenes. Manejaba la imagen de una historia que no es mía.

También aprendí que la pintura se puede entender de muchas maneras. Decidimos pintar un cuadro en donde cupieran todos y pintamos nuestros orígenes. Todos teníamos un origen y una historia; es lo que nos hace únicos e iguales. Organizamos todas las pinturas y las ordenamos por regiones y por historias para crear una sola imagen. Yo delegaba funciones en la participación colectiva de la construcción de un mural. Cuando terminamos el bosquejo, escogí dos dibujantes. Primero, la comunidad aprobó el mural en periódico y lo pintamos en la pared. Al final salió un dibujo de la Colombia que queríamos a futuro.

El arte también nos protegía. Hicimos un mapa de Colombia donde íbamos poniendo banderitas de colores rojas donde había combates de los paramilitares, banderas azules donde estaba la guerrilla, y banderas amarillas donde estaba el estado. Recolectábamos todas las noticias que oímos en la radio o en la televisión sobre todas las masacres o tomas de poblaciones que estaban pasando. Era un ejercicio de todos los días, la gente llegaba con información y nos ayudaba.

Un día, mientras mirábamos el mapa, descubrimos que las FARC querían partir al país en dos. Los ataques estaban ocurriendo desde Urabá, Medellín, Barrancabermeja, Tolima, Arauca, y Santander ahí dividía al país por la mitad.

Otra línea que partía a Colombia era desde el sur del Chocó, atravesando Cauca, Tolima y terminando en Caquetá. Esa era la guerra que querían. El ejercicio del mapa lo hicimos con todas las comunidades donde llegábamos.

–LDG: ¿Por qué había conflicto en Magangué?

–CU: Todo lo que queda a orillas del Río Magdalena es una zona de conflicto. La tierra es fértil y productiva. Hay muchos ganaderos y explotación petrolera. También se siembra el caucho y la palma africana. Mejor dicho, tener tierras ahí reporta un buen capital. Conseguir la tierra barata es un gran negocio.

Para el estado es más barato desplazar con la fuerza que cumplir con la norma humanitaria de trasladar a las poblaciones donde se adapten y mantengan la unidad vecinal. Es más barato pagarle a cierta gente para que los saquen a plomo. A los primeros les compran barato las tierras. Los desplazamientos masivos empiezan primero por una desatención por parte del estado. No vuelve a haber maestros, cierran los puestos de salud e ignoran a la población. Los aburren. Si no funciona, les mandan los feos, los que se visten de negro —los paramilitares—. Estos grupos ultraderechistas, que en varias ocasiones trabajaron conjuntamente con los militares, surgen en la década de 1980 y cometen masacres y desplazamientos en su enfrentamiento con la guerrilla.

En ese entonces el territorio tenía control paramilitar. Mientras yo estuve allá no había presencia de las FARC. Hoy en día, esas víctimas ahora están en Cundinamarca, en Tolima, en Bogotá, etc. Están por todas partes.

–LDG: ¿Se podía mezclar la fantasía con la memoria?

–CU: ¡Sí! Lo mágico del lenguaje es eso, porque nosotros hablamos en símbolos y en signos. Contábamos los traumas y los fantaseábamos también, les metíamos humor para crear una experiencia más positiva. Hay mucho espacio para la creatividad hasta cuando cuentas hechos reales. Podíamos incluir personajes, escenas, colores y otros medios para que las exposiciones fueran más divertidas,

aunque hablábamos de temas fuertes. ¡Claro que metíamos fantasía!, porque en la expresión del teatro ves casi todo.

–LDG: ¿Como manejaban el trauma?

–CU: Expresábamos el trauma y la catarsis desde lo personal y lo social siempre desde el arte. Se dice que cuándo se expresa el trauma, se cura, se puede manejar, y es el primer paso en reconocer el trauma. Las comunidades de víctimas tienen trauma a nivel social. Nosotros convertíamos los hechos violentos en imágenes y le mostrábamos a los niños que todo lo que se imaginan lo pueden hacer a través del arte. Nosotros llevábamos las herramientas, nuestro conocimiento y el amplio derroche técnico.

Muchas personas contaban historias de cómo habían llegado los paramilitares en sus territorios. Cada quien narraba cómo se robaban los animales, violaban a las niñas y mataban campesinos. Todos cuentan la historia de distintas maneras. Una vez contaron cómo habían sacado un líder campesino de una vereda para asesinarlo. Hicimos una obra de teatro sobre esa acción traumática, y formamos tres imágenes de tres testigos distintos que vieron el evento. Eso se vio mucho en los ríos colombianos en Cauca, y en las masacres de Trujillo.

Cuando estábamos en Dosquebradas y en el nordeste antioqueño, nos contaron el periodo histórico de cuando habían llegado los paramilitares. Las víctimas contaban cómo pasó, y cada uno contó cómo lo vivió. La riqueza de las comunidades es que ellos te cuentan la historia en vivo, lo cual es perfecto para el teatro. Por ejemplo, te decían, “Cuando llegaron los paracos, era una mañana tranquila, y yo estaba haciendo los huevos con arepa y chocolate en la cocina.” Es decir, con sus historias ya teníamos una imagen, y con ella se creaba el escenario con los materiales que podíamos conseguir. Cogíamos una caja de madera para representar una estufa y unos platos, y después actuábamos la escena. Esa obra también la hicimos en la comunidad de paz de Dabeiba, Antioquia.

En otra ocasión, estaba en una parte alejada del Magdalena Medio, donde había muchas sectas cristianas. Eran pueblos mineros donde había mucha cerveza, billar y jóvenes borrachos. Cuando llegué a esa comunidad nadie quería participar en el teatro. Decidimos hacer teatro con los niños, quienes contaban las historias de cómo los hombres y las mujeres se peleaban. Nuestra idea era presentarle una obra del pueblo para la comunidad. Los adultos después participaron, y aprendieron a representar los hechos trágicos y las muertes; nos contaron muchas historias del pueblo. Siempre salía el tema de la violencia sexual, pero nunca lo mostrábamos de una manera gráfica.

Después, cuando estuvimos en Trujillo, había 1500 víctimas y aproximadamente 350 muertos. Había un sacerdote diocesano llamado Tiberio Fernández Mafla. Él decidió organizar empresas comunitarias de víctimas. Crearon fábricas de escobas y sembraban uvas. También tenían panaderías y hacían jabones y trapos. Sin embargo, a Tiberio lo mataron porque él estaba en contra de los intereses económicos del territorio. Se volvió un caso emblemático de derechos humanos.

Nos impresionó que a él lo mataron estando vivo. Hicimos una obra llamada 'La Otra Masacre Anunciada: El párroco Tiberio Fernández de Trujillo'. Obviamente todos morimos estando vivos, pero los paramilitares lo quisieron matar torturándolo. Lo fueron cortando con una motosierra, empezaron con los genitales, y después desde lo más distal de su cuerpo, para que el desangre fuera lento. Querían que sufriera.

Nosotros quisimos hacer memoria a través de la obra, y el público se conmovió por la violencia. Queríamos honrar su vida y su esfuerzo por la comunidad. La representación en el teatro eran hombres armados con palos, y creábamos cuerpos con los materiales que teníamos.

En Trujillo, como en otros lugares, los paramilitares llenaban los cuerpos de piedras y los cortaban para que la gente no los reconociera. Llevaban las cabezas de las personas y las vaciaban en el Río Cauca. Nosotros

representábamos estas escenas fuertes en el teatro. Eran para decir: “¡Ustedes de la ciudad no saben lo que está pasando! ¡Mira cómo nos matan! ¡Compan pescados en Semana Santa que están alimentados con nuestros cuerpos, con mi hijo, con el que tuve en mi vientre!” En el teatro íbamos desde la alegría a la violencia descarada de los paramilitares.

–LDG: ¿Qué se hacía después de las obras de teatro?

–CU: Siempre hay un foro, hay conclusiones, hay un “¿qué paso acá?” Hay dos maneras de hacer los foros. Después de nuestras primeras exposiciones, hacíamos foros con nuestro círculo más cercano para que nos pudieran criticar y aconsejar. Después de oír muchas perspectivas empezamos a mejorar bastante. El segundo propósito de los foros era para discutir el mensaje de la obra, porque en algo nos tiene que afectar lo que acabábamos de ver. En fin, los foros servían tanto para construir y sanar la obra.

También hacíamos arte de la misma experiencia, a través de fotografías, videos, pinturas y varios documentos. Lo llamábamos ‘la memoria de la memoria.’ Siempre teníamos otros artistas y fotógrafos que recogían el proceso de lo que había sido el taller. Se hacía arte de cómo se vivió la escena en el público. Así podíamos ver día a día cómo avanzaban las mesas de trabajo de memoria con las víctimas, y mostrábamos cómo trabaja la comunidad en grupo. Hacíamos álbumes fotográficos de todas las comunidades.

Nosotros siempre hacíamos foro, y también hacíamos exposiciones en barrios, comunidades agrarias lejanas, en universidades y festivales contraculturales.

–LDG: ¿Como es distinto el arte callejero al arte de las comunidades?

–CU: En el arte comunitario, la comunidad entera es el artista. Por ejemplo, cuando hacíamos talleres de memoria, y mi esposa Estela pintaba la experiencia, ella no firmaba los cuadros porque ella pintaba historias que no eran de ella. Es

decir, se separa el artista del autor. La comunidad es la autora. Aunque yo podía ser el director de obra, y mi esposa pintora, la obra es de ellos. Es más, cuando es un montaje colectivo, el primer juez del arte es la misma comunidad. Lo único que hacíamos nosotros era llevar el medio, cómo los pinceles, la pintura, y enseñar teoría del color, cómo construir la imagen y la organización. Les enseñábamos lo básico.

A su vez, el arte callejero no se dirige a un público determinado. Uno lo presenta a todo el público en general. Hay varias tendencias en el arte callejero, como los grafitis y las estatuas, entre otras. Hay varios artistas que presentan un mensaje y se van. Hay otro que se hace para subsistir, cómo haciendo malabares o cuadros en la calle.

–LDG: ¿Es menos comunitario?

–CU: No, es distinto. Porque nace en los barrios y en las amistades. Entonces en una escena se ve amor, se ve dolor, se ve política. Se puede mostrar todo lo que quieras en una escena. Se muestra el humor. Tu puedes manejarlo todo, el asunto es cómo manejar la sensibilidad.

En el arte de las comunidades de víctimas, se recolectaban historias de hechos reales con un equipo de investigación. Transcribíamos las historias y las digitalizábamos. Nos llevaban para aliviar el manejo de esas tensiones con arte. No se necesita ser un gran estudiante, o entrar a la academia para poder hacer algo.

–LDG: ¿Qué se puede contar a través del arte que no se puede contar en los textos académicos?

–CU: Yo creo que todo se puede hacer a través de las posibilidades que puede tener una expresión artística. En el arte hay mucho lenguaje simbólico propio del artista. Por ejemplo, desde el teatro también se puede enseñar.

Cuando hacíamos actos de memoria, sobresalía la comunicación y la solidaridad entre todos los que participaban. El pueblo tiene que contar su propia historia porque muchas veces los que la narran, como los historiadores o los periodistas, no la están contando desde lo cotidiano; cuentan otra historia. Pero si vas al Magdalena Medio, el Bajo Atrato o por el pie de monte en los Llanos, oyes otra historia.

Pienso que el arte tiene un componente de comunidad y de sanación que no podría existir a través de un libro de historia, por ejemplo. Es donde se juega con lo humano —con el corazón—. El arte entra y sale por los sentidos.



Fig. 2: Fotografía de Luis Daniel González