

ANÁLISIS DE INICIATIVAS DE MEMORIA COLECTIVA DE VÍCTIMAS DEL
CONFLICTO ARMADO EN COLOMBIA A TRAVÉS DE EXPRESIONES
ARTÍSTICAS MUSICALES EN BOGOTÁ. PERIODO 1991–2010.

MARIO ARTURO SUÁREZ MENDOZA

UNIVERSIDAD COLEGIO MAYOR DE NUESTRA SEÑORA DEL ROSARIO
FACULTAD DE CIENCIA POLÍTICA Y GOBIERNO
BOGOTÁ D.C., 2012

“Análisis de iniciativas de memoria colectiva de víctimas del conflicto armado en Colombia a través de expresiones artísticas musicales en Bogotá. Periodo 1991–2010”

Estudio de Caso

Presentado como requisito para optar al título de
Politólogo

En la Facultad de Ciencia Política y Gobierno
Universidad Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario

Presentado por:

Mario Arturo Suárez Mendoza

Dirigido por:

Diana Hoyos Gómez

Semestre II, 2012

*A todos aquellos que resisten por medio del arte.
A mi madre y padre. Sus vidas son ejemplo de lucha.
A mi hermano.*

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	1
1. ESTRATEGIAS DE MEMORIAS	5
1.1. NATURALEZA Y FUNCIÓN DE LOS ESFUERZOS INDIVIDUALES Y COLECTIVOS QUE HACEN MEMORIA	5
1.2. MANIFESTACIONES Y ESTRATEGIAS DE LA PRÁCTICA DE LA MEMORIA	8
1.2.1. Naturaleza de las narrativas	8
1.2.2. Naturaleza de los archivos y textos	9
1.2.3. Naturaleza del arte como estrategia de memoria	10
a. Danza y baile	10
b. La fotografía	11
c. La pintura y el dibujo	11
d. Los murales y el grafiti	11
e. El performance	12
f. La música, el canto y las canciones	15

2. MANUEL LEONARDO CHACÓN Y MARCO FELIPE CHACÓN: MEMORIAS A TRAVÉS DE EXPRESIONES MUSICALES	18
2.1. MANUEL GUSTAVO CHACÓN: MEMORIA DE UN LEGADO EN LA LUCHA SINDICAL Y SOCIAL	19
2.1.1. Asesinato de Manuel Gustavo Chacón	21
2.1.2. Las voces del poder oficial	23
2.2. MANUEL LEONARDO CHACÓN	24
2.2.1. Expresiones artísticas como mecanismos de recuperación de memoria colectiva	25
2.3. MARCO FELIPE CHACÓN	27
2.4. POLÍTICA, MEMORIA Y MÚSICA: EL FURIBUNDO	38
2.4.1. El Don de la Injusticia	32
a. “Yo si acuso a Mancuso”	32
b. “El Don de la Injusticia”	33
c. “Desaparecidos: Homenaje a Pedro Movilla”	34
d. “El pueblo en armas”	36
3. LA MÚSICA COMO MECANISMO ALTERNATIVO DE	

RECONSTRUCCIÓN DE MEMORIA COLECTIVA	39
3.1. LA MÚSICA COMO TRANSMISORA DE MEMORIA	39
3.2. LAS CANCIONES COMO NARRATIVAS	41
3.2.1. La música como archivo o documento	42
3.2.2. La música como performance o arte de acción	43
4. CONCLUSIONES	46
BIBLIOGRAFÍA	
ANEXOS	

LISTA DE ANEXOS

Anexo 1. Formato. Entrevistas realizadas a Manuel Leonardo Chacón y Marco Felipe Chacón, integrantes de la agrupación El Furibundo.

Anexo 2. Entrevista. Manuel Leonardo Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

Anexo 3. Entrevista. Manuel Leonardo Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

Anexo 4. Entrevista. Marco Felipe Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

Anexo 5. Entrevista. Marco Felipe Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

Anexo 6. Letras de las canciones seleccionadas del disco “El don de la Injusticia”. Agrupación El Furibundo.

INTRODUCCIÓN

*“Lo importante no es lo que han hecho de nosotros,
lo importante es lo que nosotros hacemos
con lo que han hecho de nosotros”.*

Jean Paul Sartre

El conflicto armado en Colombia ha dejado un alto número de víctimas procedentes de la disputa por el poder político, social, económico y cultural dentro de todo el territorio. La violación a los derechos humanos ha destruido la integridad física y psicológica de los ciudadanos, donde la guerra “ha roto su tejido social y ha sembrado desconfianzas entre ellos y ellas, las ha condenado al aislamiento, al anonimato y a la soledad”¹. Amenazas, torturas, desapariciones, asesinatos y masacres son utilizadas como mecanismos de guerra para fomentar el miedo, evitando la articulación y reconstrucción del tejido social, dentro de una sociedad colombiana desintegrada y condicionada por el hostigamiento de los diversos actores dentro del territorio.

En el contexto colombiano, la reconstrucción de diversos hechos de violencia encaminados a conceder el derecho a la verdad de las víctimas, ha tenido como resultado la creación de múltiples mecanismos, estrategias y metodologías, como los relatos, las narrativas, la recopilación de documentos o archivos que permiten una reconstrucción detallada de sucesos violentos; el uso de bailes, fotografías, pinturas, murales, grafitis, el performance, la música, etc., como expresiones que posibilitan la visualización del conflicto. En razón a esto, surgen diversas estrategias de memoria tanto por parte del Estado colombiano como de individuos, colectivos, comunidades, organizaciones de base y víctimas; a nivel nacional, regional, local, comunitario, colectivo e individual que relatan y reconstruyen acontecimientos violentos pasados a partir de sus experiencias vividas.²

¹Ver Villa, Juan David. “La memoria como territorio en disputa y fuente de poder: un camino hacia la dignificación de las víctimas y la resistencia no violenta”. En *Recordar en conflicto: iniciativas no oficiales de memoria en Colombia*, 2009. p. 91.

²Comparar Uribe, María Victoria (et al). “Introducción, objetivos y metodología de la investigación”. En *Memorias en tiempo de guerra. Repertorio de iniciativas*, 2009. p.16.

Esta investigación tiene como objetivo analizar la manera en que las expresiones artísticas musicales de víctimas del conflicto armado colombiano se han convertido en mecanismos alternativos de reconstrucción de memoria colectiva en Bogotá, durante el periodo 1991-2010. Con el propósito de realizar éste objetivo, el presente trabajo se dividirá en cuatro capítulos, incluyendo las conclusiones del proyecto.

En el primer capítulo, se expondrá la naturaleza y función de las estrategias de memoria colectiva con el fin de reconocer sus principales características y objetivos. Se presentarán los diversos recursos y vehículos utilizados por individuos, colectivos, comunidades, organizaciones de base y víctimas, para reconstruir el tejido social comunitario. Por último, se describirá la particularidad de las iniciativas de memoria colectiva a través de expresiones artísticas musicales, a la luz de otras formas de repertorio y trabajos de memoria.

El segundo capítulo contiene los resultados de las entrevistas hechas a integrantes de la agrupación *El Furibundo*, con el objeto de realizar una reconstrucción de sus vidas como víctimas del conflicto armado en Colombia. Igualmente, aborda las narrativas y discurso frente al trabajo producido como banda: la puesta política y social dentro de sus canciones. Por último, el capítulo presenta un análisis de narrativas de aquellas *letras* de la agrupación El Furibundo que relatan coyunturas políticas nacionales y reconstruyen memorias.

En el tercer capítulo se establecerán las relaciones entre el componente teórico del primer capítulo y las narrativas descritas en el segundo capítulo. Así, se analizarán las propiedades de la música como instrumento narrativo, para determinar de qué manera las expresiones artísticas musicales de víctimas del conflicto armado colombiano se han convertido en mecanismos alternativos de reconstrucción de memoria colectiva.

Si bien el documento presentado como requisito para desarrollar el presente proyecto buscaba realizar la trayectoria de vida de cuatro personas, y de igual manera hacer un análisis de las narrativas musicales de sus respectivas agrupaciones, debido a los límites de palabras de esta investigación y al enriquecedor trabajo de campo

realizado con dos de los individuos entrevistados, se decidió limitar la investigación a éste par de casos. No obstante, se cumplió el objetivo general del proyecto, teniendo como resultado un trabajo que responde satisfactoriamente a la intención del investigador.

El eje de esta investigación se centra en el análisis de narrativas de víctimas del conflicto armado colombiano, que hacen uso de expresiones artísticas musicales con el fin de reconstruir memorias. Éste estudio utiliza un enfoque cualitativo encaminado a entender bajo que contexto, éstas víctimas se motivan a emplear la música como mecanismo de acción política y de memoria en Bogotá.

La metodología empleada se basa en el libro *Tácticas y estrategias para contar (historias de la gente sobre conflicto y reconciliación en Colombia)*³, donde se establecen diversas aproximaciones para trabajar con víctimas del conflicto armado en Colombia. Aunque el libro plantea realización de talleres de narración y escritura; bajo unas condiciones particulares (en espacios rurales y bajo la participación grupal); se extrajeron algunas recomendaciones y *tips* para trabajar con víctimas, sin la necesidad de recurrir a talleres previos. De este modo, se tomó como referente los relatos orales, como medio de narración, de aquellas víctimas que *tengan algo que contar y lo quieran contar*, y a su vez utilicen la música como estrategia para construir o reconstruir memorias.

Las narrativas son fundamentales para comprender las múltiples realidades del país. Es un paso necesario que permite visibilizar a las víctimas como actores activos del conflicto armado. Por esto, el análisis de narrativas, fuente y productor de conocimiento, consiste en determinar el *qué pasó y como pasó* con el fin de recolectar información que posibilite reconstruir recuerdos, experiencias y significados sobre un individuo o colectivo, en determinado tiempo y espacio.⁴ Así, el análisis de la información se realiza a partir de factores como: la vida personal del individuo, el

³ Ver Franco, Natalia; Nieto, Patricia y Rincón, Omar. *Tácticas y estrategias para contar (historias de la gente sobre conflicto y reconciliación en Colombia)*, 2010.

⁴ Comparar Franco, Natalia; Nieto, Patricia y Rincón, Omar. “Las narrativas como memoria, conocimiento, goce e identidad”. En *Tácticas y estrategias para contar (historias de la gente sobre conflicto y reconciliación en Colombia)*, 2010. pp. 37-41.

contexto en el que se desarrolla, el discurso o narrativas frente a la composición de sus canciones, y por último la historia inmersa en las canciones seleccionadas.

Como herramienta y trabajo de campo se utiliza la entrevista con el objeto de obtener información oportuna para el proyecto.⁵ En la primera entrevista se busca que el individuo haga una autobiografía, a petición pero por su cuenta, para que pueda desarrollar su visión de la realidad. No se pretende delimitar un periodo particular de su vida, sino conseguir que el sujeto cuente lo que desee para luego comprender el contexto social y político en el que desenvuelve su historia. Así mismo, se busca que el entrevistado aborde dimensiones como su entorno familiar, el contexto espacial, experiencia de participación y organización social, y finalmente, experiencia como víctima del conflicto. Como propósito de este primer encuentro se busca entender la historia de éstas personas, junto a sus motivaciones y objetivos dentro de sus vidas.

Luego, y después de revisar la información obtenida en la primera reunión, se realiza una segunda entrevista que consta de dos secciones. La primera incluye preguntas relacionadas con el primer encuentro para aclarar algunos datos dados por el entrevistado. La segunda parte busca indagar acerca de los grupos musicales en los que participa, su trayectoria musical y la apuesta por la música en relación a su historia de vida. De esta manera, se solicita que el individuo responda preguntas alrededor del por qué utiliza la música como mecanismo de reconstrucción de historias, la denuncia y memoria de acontecimientos, producto del conflicto armado en Colombia. Igualmente busca analizar las historias relatadas en sus canciones; el contenido social y político de estas. Por último, pretende examinar qué recuerdan éstos sujetos y cómo lo recuerdan para componer la lírica de sus canciones. Durante esta segunda entrevista se permite generar nuevas preguntas frente a la reciente información otorgada.

Ésta metodología permite aproximarse a la función y objetivos en la reconstrucción de memoria individual y colectiva de los entrevistados, reafirmando la necesidad de la narración como un instrumento de producción de conocimiento, comunicación, cultura, política e investigación.

⁵El formato de la entrevista se puede encontrar en el Anexo 1.

1. ESTRATEGIAS DE MEMORIAS

Para comprender los distintos objetivos y prácticas de las estrategias de memoria, es preciso hacer alusión a su naturaleza y función: el papel que juegan dentro de la cotidianidad de individuos y grupos.

1.1. NATURALEZA Y FUNCIÓN DE LOS ESFUERZOS INDIVIDUALES Y COLECTIVOS QUE HACEN MEMORIA

Han sido múltiples las denominaciones que han recibido los esfuerzos individuales y colectivos que hacen memoria. Por un lado, Elizabeth Jelin se refiere a la memoria como *trabajo*. Esta autora afirma que el trabajo como condición propia del ser humano transforma a individuos y sociedades, las cuales son activas y productivas, haciendo de la memoria un “quehacer” generador de cambios sociales.⁶ Por otro lado, el Grupo de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación hace alusión al carácter fundacional, es decir, a las acciones como *iniciativas* de las voluntades individuales y colectivas. De este modo, llaman a éstos procesos *iniciativas de memoria*.⁷

En Colombia, al igual que en otros países donde la guerra ha tenido un lugar, las iniciativas de memoria nacen como prácticas de resistencia a las dinámicas del conflicto, buscando “restaurar la dignidad y la cotidianidad laceradas por la violencia”⁸. Estas son iniciativas que se construyen a partir de “esfuerzos colectivos que establecen relaciones entre el pasado, el presente y el futuro, y entre los dolores de las víctimas, los hechos y sus responsables”⁹.

Las estrategias de memoria tienen múltiples funciones para cada individuo, colectividades, comunidades u organizaciones de base. Los proyectos no-oficiales, es decir aquellos que no son impulsados desde el Estado, funcionan como escenarios de

⁶Comparar Jelin, Elizabeth. “La memoria en el mundo contemporáneo”. En *Los trabajos de la memoria*, 2002. p. 14.

⁷Comparar Uribe (et al). “Introducción, objetivos y metodología de la investigación”. p. 19.

⁸Comparar Uribe (et al). “Introducción, objetivos y metodología de la investigación”. p. 18.

⁹Comparar Uribe (et al). “Introducción, objetivos y metodología de la investigación”. p. 19.

socialización entre la comunidad de víctimas, siendo ésta de gran importancia para la reparación propia y la reconstrucción del tejido comunitario. De acuerdo con María Victoria Uribe, miembro del Grupo de Memoria Histórica, estos procesos plantean la necesidad de recobrar la confianza y la autoestima en los lazos sociales de la comunidad.¹⁰

Sin embargo, no todas las iniciativas de memoria nacen a partir de comunidades víctimas de la violencia. En algunos casos, son agentes externos como ONG o comunidades religiosas quienes impulsan estos proyectos. De igual manera, no todas tienen la misma cobertura espacial y temporal. Estas van desde los ámbitos comunitarios, locales, regionales a los nacionales; y desde iniciativas transitorias a iniciativas reiteradas.¹¹ Como sostiene Félix Reátegui Carrillo, el alcance territorial de las iniciativas no-oficiales se produce en mayor escala a nivel local que a nivel regional o nacional, concentrándose en casos específicos o en acontecimientos puntuales de violencia.¹²

Por otro lado, Reátegui Carrillo afirma que la memoria como ejercicio colectivo tiene como precondition la capacidad de organización y coordinación grupal o *capital social*. Este término hace referencia a la posibilidad del individuo de lograr sus objetivos a través de la actuación en conjunto, mediante metas comunes o a través del acceso a redes, donde el sujeto se apoya para alcanzar sus propósitos. Este capital social cumple un papel significativo para las víctimas ya que el proceso de respaldar y compartir los recuerdos con los demás permite la superación de sus traumas.¹³

Existen dos direcciones en los que Reátegui Carrillo trabaja el capital social. El primero se ha de entender como capital social *hacia adentro*, donde aparece manifiesto el deseo de hacer y cultivar la memoria al interior del grupo. Como

¹⁰Comparar Uribe, María Victoria. “Iniciativas no oficiales: un repertorio de memorias vivas”. En *Recordar en conflicto: iniciativas no oficiales de memoria en Colombia*, 2009. pp. 44-50.

¹¹Comparar Uribe (et al). “Introducción, objetivos y metodología de la investigación”. pp. 16 y 19.

¹²Comparar Reátegui Carrillo, Félix. “Las víctimas recuerdan. Notas sobre la práctica social de la memoria”. En *Recordar en conflicto: iniciativas no oficiales de memoria en Colombia*, 2009. p. 35.

¹³Comparar Reátegui Carrillo. “Las víctimas recuerdan. Notas sobre la práctica social de la memoria”.pp. 32-33.

resultado, y segunda dirección, el grupo proyecta su trabajo *hacia fuera* con el fin de obtener objetivos simbólicos como el reconocimiento como víctimas, la participación en políticas públicas inherentes al tema, y propósitos tangibles como la reparación económica. De acuerdo con Reátegui Carrillo, la producción de estas iniciativas no-oficiales se convierten en acciones colectivas con capacidad de transformarse en movimientos sociales con plena relevancia en el espacio público y político oficial.¹⁴

Al ingresar en el escenario político oficial, Juan David Villa asegura que las memorias e iniciativas de memorias entran en disputa con los relatos oficiales de poder, creando tensiones y contiendas en lo público. Estas tensiones terminan por producir imaginarios sobre las memorias no-oficiales, considerándolas *sub-versiones* de la versión oficial, y señalándolas como *subversivas* al enfrentar el statu quo de las relaciones sociales y políticas del poder.¹⁵ En consecuencia, se establece una disensión entre la memoria del poder y la memoria colectiva de los dominados, donde la primera busca imponerse como única memoria en el papel de controladora de poder.¹⁶

Finalmente, es importante hacer mención a la amplia diversidad de memorias e iniciativas de memoria que se gestan en las sociedades. Memorias, en plural, cada una con naturaleza y función particular; que nacen a partir de intereses individuales o esfuerzos colectivos; que giran en torno a un evento en especial; que tiene cobertura local o nacional; y que se manifiestan a través de diversos medios.

A continuación se describirán estrategias utilizadas por individuos, colectivos, comunidades, organizaciones de base y víctimas para hacer visible su dolor y poner en el plano de lo público sus memorias, como prácticas de resistencia frente a la impunidad y el olvido.

¹⁴Comparar Reátegui Carrillo. “Las víctimas recuerdan. Notas sobre la práctica social de la memoria”.pp. 32-33.

¹⁵Comparar Villa. “La memoria como territorio en disputa y fuente de poder: un camino hacia la dignificación de las víctimas y la resistencia no violenta”. p. 84.

¹⁶Comparar Ansaldi, Waldo. “Una cabeza sin memoria es como una fortaleza sin guarnición. La memoria y el olvido como cuestión política”. En *Ágora-Revista de Ciencias Sociales*. No. 7, (2002) pp. 65-87. Documento electrónico.

1.2. MANIFESTACIONES Y ESTRATEGIAS DE LA PRÁCTICA DE LA MEMORIA

Los individuos y colectivos se valen de diferentes recursos que permiten almacenar y transmitir sus recuerdos y olvidos. “Éstas van desde los archivos físicos, las fotografías y los testimonios orales, hasta gestos efímeros e imperceptibles anclados en el cuerpo”¹⁷. La elección de una u otra estrategias de memoria radica en la naturaleza y objetivos puntuales que este o estos se planteen.

1.2.1. Naturaleza de las narrativas. Una de las estrategias o vehículos que se utiliza con mayor frecuencia parte de la narración. De acuerdo con el libro “*Tácticas y Estrategias para Contar (historias de la gente sobre conflicto y reconciliación en Colombia)*”, la narración es un recurso político y comunicativo que permite la visibilidad del sujeto, donde a través de esta se pasa del ámbito privado a lo público, creando memoria personal y colectiva. Es mediante la narrativa que se permite observar la diversidad de historias, cuentos y testimonios, en la construcción social y política de la memoria.¹⁸

La narración se gesta en diferentes planos, desde los relatos de las víctimas hasta la contribución de la academia colombiana, la investigación periodística, la televisión de ficción y el cine colombiano. Sin embargo, dentro del contexto de guerra que se ha vivido en Colombia, resaltan las narrativas a partir de testimonios, autobiografías o literatura de aquellas víctimas directas del conflicto.¹⁹

Como productora de conocimiento y memoria, la narración como estrategia contribuye a la creación y producción de identidades individuales y colectivas. Es un discurso que cobra poder al posicionarse frente al mundo, creando sentido en la vida. En escenarios conflictivos como el colombiano, las narrativas son fundamentales para el esclarecimiento de los hechos violentos pasados; permite comprender los procesos

¹⁷Ver Uribe. “Iniciativas no oficiales: un repertorio de memorias vivas”. p. 43.

¹⁸Comparar Franco, Natalia; Nieto, Patricia y Rincón, Omar. “Aplazar la muerte/seducir la vida”. En *Tácticas y estrategias para contar (historias de la gente sobre conflicto y reconciliación en Colombia)*, 2010. pp. 5-10.

¹⁹Comparar Franco; Nieto y Rincón. “Las narrativas como memoria, conocimiento, goce e identidad”. pp.11-34.

políticos y sociales junto a sus representaciones, diseñando la composición del imaginario político formador de memoria y conciencia pública.²⁰

1.2.2. Naturaleza de los archivos y textos. Otra de las estrategias que se usa reiterativamente y que permite la construcción detallada de los acontecimientos pasados, recae en los documentos y archivos de memorias. Diana Taylor, profesora del *Departamento de Estudios de Performance* y del *Departamento de Español y Portugués* de la Universidad de Nueva York, sostiene que “la memoria de archivo existe en forma de documentos, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, diskettes, es decir, todos aquellos materiales supuestamente resistentes al cambio”²¹. Ésta memoria se lleva a cabo a través de la distancia. Su naturalidad permite que el investigador pueda volver a revisar un documento antiguo en su estado original.²²

“Los archivos documentales son verdaderos proyectos de preservación de las memorias del conflicto, recopilados a lo largo de los años por algunas organizaciones y movimientos sociales”²³. Esta estrategia como mecanismo de conservación archiva memorias individuales, memorias colectivas, denuncias, documentos jurídicos y otros documentos que sirvan para evidenciar los hechos ocurridos en un determinado momento.

Para María Victoria Uribe, los archivos y documentos hacen parte de investigaciones exhaustivas de gran importancia para los procesos judiciales que se llevan a cabo en algunos lugares del país. Al igual que los archivos y los documentos, los libros de la memoria son comunes para recoger testimonios, fotografías y otros recuerdos de individuos y comunidades.²⁴

Si bien se afirma que el archivo es resistente al cambio y a la manipulación, donde su perdurabilidad mantiene un significado puntual y sólido, su interpretación si

²⁰Comparar Franco; Nieto y Rincón. “Las narrativas como memoria, conocimiento, goce e identidad”. pp. 37-39.

²¹Ver Taylor, Diana. “Acts of transfer”. En *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*, 2003. p. 19.

²²Comparar Taylor. “Acts of transfer”. p. 19.

²³Ver Uribe (et al). “Introducción, objetivos y metodología de la investigación”. p. 39.

²⁴Comparar Uribe. “Iniciativas no oficiales: un repertorio de memorias vivas”. pp. 62-63.

es objeto de cambio e inclusive puede, en otro determinado tiempo y espacio, tener uno o diferentes significados.²⁵

1.2.3. Naturaleza del arte como estrategia de memoria. Las expresiones artísticas como instrumentos de recuperación de memoria son utilizadas por grandes y pequeños grupos de víctimas con el fin de plasmar hechos violentos ocurridos, y en algunos casos buscan exaltar la memoria de otros. Existe una amplia gama de formas artísticas que permiten generar en los espacios públicos, una visualización del conflicto por parte de sus realizadores.

De acuerdo con Diana Ros:

El Arte, en sus más diversas expresiones, es una actividad eminentemente social, que se hace presente en la vida cotidiana del hombre. El Arte ocupa un lugar destacado para todos, es parte de la experiencia pública, ya que a través de él se manifiesta la propia cultura. La actividad artística, múltiple e integradora, tiene distintas funciones en diversas culturas, épocas históricas y grupos sociales, pero quizás la más importante sea la de lograr comunión, producir armonía en la personalidad, dar placer, reflejar la vida y la realidad, reflejar conflictos internos o sociales.²⁶

Es así que expresiones artísticas como el baile, el teatro, la pintura y los dibujos, los murales y el grafiti, los performances y la música, se convierten en representaciones individuales y colectivas que reflejan los principales aspectos identitarios dentro de un determinado espacio y tiempo. Si bien las estrategias artísticas de memoria son utilizadas aleatoriamente por individuos o grupos, algunas de estas se relacionan o son propias de comunidades específicas.

a. Danza y baile. Los bailes y la danza hacen parte de las estrategias predilectas en los rituales indígenas y en comunidades afrocolombianas. María Victoria Uribe afirma que la danza representa una expresión artística y cultural que permite recrear situaciones pasadas, donde a través de coreografías se plasman escenarios de injusticia y violencia, remitiéndose a la esclavitud, a la marginalidad y al conflicto armado. De igual manera, esta estrategia parte de una premisa puntual que identifican ciertas comunidades indígenas en Colombia: *bailar para no olvidar*.²⁷

²⁵Comparar Taylor. “Acts of transfer”. pp. 19-20.

²⁶Ver Ros, Nora. “El lenguaje artístico, la educación y la creación”. En *Revista Iberoamericana de Educación*. No. 33/5, (25 - 07 - 04) p. 1. Documento electrónico.

²⁷Comparar Uribe. “Iniciativas no oficiales: un repertorio de memorias vivas”. pp. 52-53.

b. La fotografía. “Visualizar los recuerdos en la fotografía es una versión más de hacer memoria, de no olvidar un pasado que se ha preservado en esas imágenes que una y otra vez la fotografía nos devuelve ante nuestra atenta mirada”²⁸. Para Antonio Pantoja Chaves, la fotografía es una fuente artística que ha logrado incursionarse como uno de los elementos de mayor relevancia para la conservación de la memoria individual y colectiva. Ésta constituye una manera de transmitir ideas, experiencias y conceptos que sirven como estímulos para la comprensión de imágenes y recuerdos.²⁹

c. La pintura y el dibujo. La pintura y el dibujo son de las expresiones artísticas más recurrentes dentro de ciertas comunidades víctimas de la violencia. Este medio expresivo es fomentado la mayoría de sus veces por ONG, durante talleres que buscan esbozar los hechos violentos vividos por las víctimas, con el fin de sanar aquellos traumas por los cuales han pasado.³⁰ Por otro lado, la pintura y el dibujo funcionan como estrategia para recordar a individuos desaparecidos o a los cuales la guerra les quitó la vida.

d. Los murales y el grafiti. El grafiti junto a los murales, técnicas visuales de activación de memoria, son mecanismos de gran ayuda para evitar el olvido.³¹ Estas estrategias tienen como precondition un trabajo colectivo. Mya Dosch, *Maestra en Historia del Arte*, sostiene que dado el aspecto ilegal de este tipo de trabajo, en algunas ocasiones, sus creadores son considerados militantes que realizan una puesta política. Esto lo diferencia de la pintura y el dibujo al ser un trabajo que requiere una creación y realización colectiva, dejando atrás el aspecto individual de otras artes.³² Dentro de este tipo de estrategia de memoria colectiva, es común la dedicación de murales y grafitis a personajes víctimas de la violencia o individuos que hicieron resistencia frente a las dinámicas de la guerra.

²⁸Ver Pantoja Chávez, Antonio. “Las fuentes de la memoria. La fotografía como documento histórico”, p. 4. Documento electrónico.

²⁹Comparar Pantoja Chávez. “Las fuentes de la memoria. La fotografía como documento histórico”, p. 1. Documento electrónico.

³⁰Comparar Uribe. “Iniciativas no oficiales: un repertorio de memorias vivas” .p. 59.

³¹Comparar Rotania, Lucía. “El grafiti en la memoria rosarina”, 2011. Consulta electrónica.

³²Comparar Dosch, Mya. “Murales y memoria. Un estudio comparativo de tres casos de arte memorial en la ciudad de Buenos Aires”, 2007. p. 19. Documento electrónico.

e. El performance. Félix Reátegui Carrillo sostiene que una de las formas más expresivas y que irrumpen los espacios públicos cotidianos son los performance. Gran parte de las iniciativas de memoria hacen uso de este recurso ya que no privilegian la forma de archivo o documento. Estas son manifestaciones particulares que hacen uso de rituales y actos performativos para recordar.³³ Como resultado, existe una gran variedad de acciones de performance que resultan accesible a las víctimas dado su carácter propio de espontaneidad y los bajos recursos materiales para su funcionamiento.

En el ensayo “*Hacia una definición de performance*”, Diana Taylor resalta la complejidad que trae consigo el uso de la palabra performance, a veces contradictoria y en algunas ocasiones complementaria, dada la diversidad de interpretaciones de éste concepto para varios autores. Por un lado, Taylor sostiene que antropólogos como Victor Turner consideran que por medio de los performances se puede conocer lo más profundo de una cultura, al igual que se consigue una comprensión parcial los pueblos. Por otro lado, algunos antropólogos afirman que al ser construido, los performances se oponen a lo real y verdadero. Sin embargo, Taylor asevera que estas prácticas son consideradas un reflejo más real que la vida en sí misma.³⁴ De acuerdo con Taylor, a pesar que la palabra performance no tiene un término simétrico en español o en portugués, en Latinoamérica se asocia con el arte de performance o arte de acción. Con el transcurso del tiempo, el performance se ha venido relacionando con prácticas incorporadas al cuerpo y con dramas sociales.³⁵

Expertos en el tema sostienen que el performance mantiene una conexión muy estrecha con las artes visuales y con el teatro. No obstante, Diana Taylor afirma que no se reduce a una terminología análoga a la teatralidad. Contrario a esta, donde la naturaleza de una obra teatral permite su repetición bajo unas formulas establecidas y mantiene una elaboración rigurosa, consiente, controlada y construida, el performance no sigue un guión estructurado que abarque un principio y un fin

³³Comparar Reátegui Carrillo. “Las víctimas recuerdan. Notas sobre la práctica social de la memoria”. pp. 34-35.

³⁴Comparar Taylor. “Hacia una definición de performance”. pp. 3-5. Documento electrónico.

³⁵Comparar Taylor. “Hacia una definición de performance”. pp. 3-5. Documento electrónico.

determinado.³⁶ De acuerdo con Miguel Angel Peidro, el performance se diferencia de otras ramas del arte al tener un carácter efímero e inesperado. Dentro del performance no existen los errores, no existen los desaciertos, los absurdos, todo hace parte de éste, inclusive los accidentes mientras se realiza. Este hace parte de un proceso de lectura constante para el artista y para el público.³⁷

Según Taylor, la noción de rol y función que cumple el performance varía considerablemente de una cultura a otras. Empero, una de sus funciones principales radica en ser un medio transmisor de memoria e historia, preservando el conocimiento.³⁸ De este modo, los performance “funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas”³⁹. Por otro lado, el performance “como un sistema de aprendizaje, retención, y transmisión de conocimiento, (...) nos permite expandir nuestra noción de 'conocimiento’”⁴⁰.

Como Taylor asegura, la naturaleza de los actos performáticos permite su intervención en escenarios políticos que preocupan, mediante prácticas como la danza, los conciertos, los rituales, protestas políticas, entre otros. Estos eventos se manifiestan a través ejercicios puntuales de movimientos “in-corporados” del cuerpo, por parte de sus realizadores.⁴¹ Estos son gestos o actos que parten de la voluntad del artista, condición propia del performance a diferencia de otras acciones.⁴²

El acto performático ofrece la posibilidad de vivir nuevamente un determinado sentimiento o vivencia. Sin embargo, existe una diferencia ya que la segunda vivencia fue concebida y estimulada bajo su voluntad, controlando y transformando la simbología y la representación según lo que el artista sienta o desee sentir. Esta línea experimental manifiesta una realidad performática que permite

³⁶Comparar Taylor, Diana. “Hacia una definición de “performance””. En *Revista Picadero*. No. 15, (septiembre/octubre/noviembre/diciembre 2005) pp. 3-5. Documento electrónico.

³⁷Comparar Peidro, Miguel Angel. “El arte de acción”. Consulta electrónica.

³⁸Comparar Taylor. “Hacia una definición de performance”. pp. 3-5. Documento electrónico.

³⁹Ver Taylor. “Hacia una definición de performance”. pp. 3-5. Documento electrónico.

⁴⁰Ver Taylor. “Acts of transfer”. p. 16.

⁴¹Comparar Taylor. “Hacia una definición de performance”. pp. 3-5. Documento electrónico.

⁴²Comparar Peidro. “El arte de acción”. Consulta electrónica.

revivir aquella experiencia pasada a través del cuerpo, convirtiéndose este en un instrumento de identidad y contacto con el mundo.⁴³

Como señala Miguel Angel Peidro, el artista, ejecutor del performance realiza la obra a través de su cuerpo dejando en un segundo plano, casi inexistente, objetos materiales de ayuda.⁴⁴ Dada esta particularidad del performance, donde se parte de la presencia corporal del artista, en algunos casos su ausencia, el cual hace una acción o deja de hacerla, en la presencia o ausencia parcial de un público, se experimenta una serie de intervenciones pasivas y activas.⁴⁵

Dentro de estos procedimientos de comunicación del performance, Miguel Angel Peidro destaca, igualmente, el papel del público. Si bien el artista mantiene una posición activa como sujeto y objeto de la performance, se busca que el público se convierta en testigo e incluso en sujeto activo, donde su presencia transforma el resultado.⁴⁶ A pesar que estas acciones o actos que ejecuta el artista no establecen una interacción física con el público, Bartolomé Ferrando asegura que su participación se realiza mental y/o sensorialmente, dependiendo del grado de aceptación del receptor. Este último escucha, ve, siente desde la distancia, permitiendo una separación entre quien realiza la acción y el receptor, posibilitando una singularidad en la manera de percibir. Así, el performance busca influir en la manera de concebir algo que todavía no está descifrado y que podría representar una nueva forma de ver y sentir.⁴⁷

Por otro lado, Leonardo González, psicólogo y artista de performance, considera que la elaboración del performance parte de la realidad interna del artista y del entorno que lo constituye como sujeto con intereses definidos, impulsándolo a un accionar determinado. Por lo tanto, es en el performance donde el artista plasma su

⁴³ Comparar Gonzalez, Leonardo. "Las implicancias de la psicología en el arte de performance. Una mirada relacional entre el organismo y el mundo de los objetos". Consulta electrónica.

⁴⁴ Comparar Peidro, Miguel Angel. "El arte de acción". Consulta electrónica.

⁴⁵ Comparar Peidro. "El arte de acción". Consulta electrónica.

⁴⁶ Comparar Peidro. "El arte de acción". Consulta electrónica.

⁴⁷ Comparar Ferrando, Bartolomé. "La performance como lenguaje". Consulta electrónica.

identidad. Es a través del cuerpo y el performance que el sujeto termina por hacer tangible sus ideas subjetivas.⁴⁸

Como sostiene Taylor, el repertorio, fuente de la memoria corporal, se gesta en base al performance. Gestos, danza, canto, entre otros, poseen facultades momentáneas y no reproducibles. Contrario a las memorias de archivo o documento, “la performance 'en vivo', no puede ser capturada- o transmitida- a través del archivo. Un video de una performance no es la performance, aunque generalmente viene a reemplazarla como objeto de análisis (el video es parte del archivo, lo que allí se representa es parte del repertorio)”⁴⁹.

Como acción social, el performance se ha convertido en un evento fundamental en el vínculo de identidades minoritarias, disidentes y subalternas. Estos actos son utilizados como prácticas de resistencia frente al poder Estatal, institucional y patriarcal, mediante el uso de diversas estrategias como la parodia, la ironía y la transgresión. “Cada vez se hace más claro que el performance y la teatralidad son centrales, no secundarios o accesorios al acontecer social, político y cultural”⁵⁰.

f. La música, el canto y las canciones. Según Simon Firth, la música resulta una práctica que sostiene experiencias humanizadoras, enmarcadas en procesos sociales que se derivan en sentimientos de comunión y en transacciones de compromiso con los demás. Al comportarse como redes sociales en las relaciones entre individuos, se consolida una integración social que termina por fabricar una comunidad imaginada.⁵¹

La música es una práctica universal común a todos los seres humanos, como el habla o la fabricación de herramientas. Todos podemos hacer música. Todos la hacemos: para nosotros mismos o para nuestros hijos, tarareamos y coreamos, bailamos y marcamos el ritmo.⁵²

Así mismo, Simon Firth afirma que históricamente la música ha acompañado diversos acontecimientos religiosos, celebraciones de vida y muerte, y otros sucesos

⁴⁸Comparar Gonzalez. “Las implicancias de la psicología en el arte de performance. Una mirada relacional entre el organismo y el mundo de los objetos”. Consulta electrónica.

⁴⁹Ver Taylor. “Acts of transfer”. p. 20.

⁵⁰Ver Prieto S., Antonio. “En torno a los estudios del performance, la teatralidad y más”, (año). Consulta electrónica.

⁵¹ Comparar Firth. “La industria de la música popular”. pp. 55-56.

⁵²Ver Firth, Simon. “La industria de la música popular”. En *La otra historia del Rock*, 2006. p. 53.

propios del ser humano. Actualmente, la música se utiliza para todo tipo de actividades. “Hoy en día, resulta difícil pensar en una actividad, salvo dormir tal vez, que no se realice mientras se escucha música, ya sea al son de una música elegida por nosotros o impuesta por otros”⁵³. Esto permite entender la música como fuente de experiencias colectivas, o lo que el etnomusicólogo John Blaking bautizó: sentimiento solidario, refiriéndose a su empleo en actividades comunitarias.⁵⁴

La influencia de la música y la canción dentro del ser humano se manifiesta en espacios privados y públicos que terminan por interrelacionarse. Tanto el carácter privado y público de la música establecen puntos de construcción de identidades individuales y colectivas, por medio de las cuales las personas, los grupos, las comunidades u organizaciones entre otras, recuerdan y se reconocen a través de este instrumento.⁵⁵ Para Ana María Romaniuk, las canciones “aporta(n) a la construcción de identidades y memoria colectiva, apelando a complejidades simbólicas que articulan aspectos emblemáticos en relación a la memoria”⁵⁶.

La música, los sonidos y las letras, tienen una doble función como estrategia de memoria individual y colectiva. La primera, y de acuerdo con José Van Dijck, la música grabada mantiene las características propias de un archivo o documento de memoria, que contribuye a la reconstrucción de memoria individual y su socialización en lo público.⁵⁷

Al compartir y hablar de música y canciones grabadas, José Van Dijck asegura que se va creando un sentido de auto pertenencia y conexión con un determinada comunidad, grupo o generación. De esta manera, se manifiesta una relación que articula la memoria e identidad personal en la construcción de memorias colectivas en la música. Estas experiencias que parten de vivencias o historias

⁵³Ver Firth. “La industria de la música popular”. p. 66.

⁵⁴Comparar Firth. “La industria de la música popular”. pp. 65-66.

⁵⁵Comparar Firth. “La industria de la música popular”. p. 68.

⁵⁶ Romaniuk, Ana María. “La canción "La plaza de la historia y el dolor" de Alfredo Gesualdi y el dúo "Las voces del pueblo" son parte de la memoria y la identidad de un pueblo: Victorica. La música y el compromiso social”, 2010. Consulta electrónica.

⁵⁷Ver Van Dijck, José. “Record and Hold: Popular Music between Personal and Collective Memory”. En *Critical Studies in Media Communication*. Vol. 23, No.5 (2006) p. 357. Documento electrónico.

personales, pasan a formar parte de narrativas musicales que confluyen en el ejercicio de memoria.⁵⁸

De igual manera, la música grabada cumple con una función mnemónica que ayuda al individuo a recordar un momento o evento determinado, un sentimiento o emoción precisa. Al poder ser repetida constantemente, la música grabada ayuda a la construcción de memoria de las personas o grupos.⁵⁹ Así, la música grabada presenta diversas cualidades que permiten la consolidación y creación de identidades y memorias al poder ser reproducidas constantemente y al permitir compartir canciones entre individuos o determinados grupos.

Por otro lado, la música interpretada en conciertos en vivo, se comporta como acto de performance o arte de acción. De acuerdo con Bernice Corti, la música en vivo mantiene cualidades representativas y semejantes a ciertas actividades como el teatro y la danza.⁶⁰ Al igual que estas dos formas de expresión artística, el escenario físico constituye un elemento fundamental para su presentación.

Amanda Montagne afirma que la relación entre el artista que realiza el performance y el receptor permite que el escenario musical se convierta en un espacio de información y contacto. “As a site of contact for a variety of political, social, and commercial discourses, the stage is an informative place to explore the tensions that emerge from discursive conflict”⁶¹. Por lo tanto, la música opera como una estrategia de gran importancia al comportarse como una práctica que contribuye a la reproducción de memoria como archivo y como performance.

⁵⁸Comparar Van Dijck. “Record and Hold: Popular Music between Personal and Collective Memory”. p. 358. Documento electrónico.

⁵⁹Comparar Van Dijck. “Record and Hold: Popular Music between Personal and Collective Memory”. p. 360. Documento electrónico.

⁶⁰Comparar Corti, Berenice. “Redefiniciones culturales en la Buenos Aires post Cromañón. El debate sobre el vivo de la música independiente”. p. 4. Documento electrónico.

⁶¹Ver Montague, Amanda. “Collective Memory and Performance: An Analysis of Two Adaptations of the Legend of Beatrice Cenci”, 2011. p. 14. Documento electrónico.

2. MANUEL LEONARDO CHACÓN Y MARCO FELIPE CHACÓN: MEMORIAS A TRAVÉS DE EXPRESIONES MUSICALES

Manuel Leonardo Chacón y Marco Felipe Chacón nacieron en Barrancabermeja, un municipio situado al sur del departamento de Santander. Ubicado en el Magdalena Medio, donde limitan territorios de los departamentos de Antioquia, Bolívar, Boyacá, Caldas, Cesar, Cundinamarca, Santander y Tolima, en Barrancabermeja se encuentra una de las mayores refinerías de petróleo. Considerada como la capital petrolera de Colombia, y en razón de la gran riqueza minera de este municipio, las tierras de Barrancabermeja han sido históricamente una fuente de disputa.

Esta lucha por la explotación minera ha tenido una fuerte connotación desde épocas coloniales hasta tiempos actuales. A partir de la concesión de Mares en el siglo XX, el Magdalena Medio se convirtió rápidamente en una atracción para la inversión extranjera y para los asentamientos de grandes empresas dedicadas a la extracción de petróleo.⁶²

Renán Vega Cantor sostiene que a mediados de los 80, y con la creación de los grupos paramilitares, Barrancabermeja se convirtió en un epicentro estratégico para la configuración de estas estructuras que buscaban no solo la “liberación” de grupos insurgentes en el territorio sino la obtención de recursos económicos, producto de la explotación minera.⁶³

El paramilitarismo, como instrumento de las clases dominantes y del Estado en las zonas petroleras, opera en concordancia con sus intereses estratégicos, de mantener el control de los recursos y las rentas que de allí se derivan. En estas circunstancias, en Barrancabermeja en particular y en todas las zonas petroleras, en general, la violencia paramilitar no puede explicarse simplemente como una lucha por el control del territorio sino como un mecanismo que hace parte de la estrategia encaminada a apropiarse de recursos esenciales para el capitalismo, nacional y transnacional.⁶⁴

De este modo, el asentamiento e incursión de grupos paramilitares en el Magdalena Medio y en Barrancabermeja terminaría con el asesinato de varios

⁶²Comparar Sáenz Rovner, Eduardo. “La industria petrolera en Colombia. Concesiones, reversión y asociaciones”. *Revista Credencial Historia*. No. 49. (1994). Documento electrónico.

⁶³Comparar Vega Cantor, Renán. “Violencia y Trabajadores del Petróleo”. *Revista El Ágora USB*. No. 2, Vol. 9 (2009) p. 331. Documento electrónico.

⁶⁴Ver Vega Cantor. “Violencia y Trabajadores del Petróleo”, p 331. Documento electrónico.

trabajadores y líderes sindicales que luchaban por los derechos de sus compañeros y por la estabilidad económica del municipio y la región. Como consecuencia de estas dinámicas, Colombia se convertiría en el país con mayor porcentaje de asesinatos en relación al total de homicidios sindicales en el mundo.⁶⁵

2.1. MANUEL GUSTAVO CHACÓN: MEMORIA DE UN LEGADO EN LA LUCHA SINDICAL Y SOCIAL

Manuel Gustavo Chacón Sarmiento nació el 24 de mayo de 1953 en el municipio de Charalá, Santander. Junto a María Elisa Uribe, hija de un terrateniente santandereano, siendo jóvenes se escapan y contraen matrimonio a escondidas.⁶⁶ Producto de esta unión, nacen sus tres hijos: Manuel Leonardo Chacón, Marco Felipe Chacón y Aralí Chacón.

Hippie desde muy joven, Manuel Gustavo Chacón empezó a recorrer la geografía nacional, conociendo las problemáticas de comunidades indígenas, campesinas, pescadoras, mineras y civiles, entre otras, lo cual le permitió darse cuenta de la realidad de su país. Esta senda determinaría su carácter revolucionario, concediéndole algunas facultades para formarse como uno de los líderes sindicales con más incidencia y mayor acogida dentro de los trabajadores y la población civil en Barrancabermeja y el Magdalena Medio.⁶⁷

Por coincidencias de la vida, y gracias a su amplio conocimiento de la geografía colombiana, Manuel Gustavo Chacón decide acompañar a un amigo suyo a realizar un examen de admisión en el SENA ubicado en Barrancabermeja. Durante su estadía, a Manuel Gustavo Chacón se le motiva a llenar el formulario de inscripción para presentar el correspondiente examen de ingreso. Al cabo de 15 días, se entregan

⁶⁵Comparar Vega Cantor. “Violencia y Trabajadores del Petróleo”, p 336. Documento electrónico.

⁶⁶Comparar Anexo 2. Entrevista. Manuel Leonardo Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

⁶⁷Comparar Anexo 2. Entrevista. Manuel Leonardo Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

los resultados del examen donde Manuel Gustavo Chacón aprueba y comienza sus estudios en metalistería.⁶⁸

En un principio, Manuel Gustavo Chacón remontaba zapatos y arreglaba la bota de los pantalones de amigos y conocidos para llevar a su casa el mercado y las diversas necesidades de su familia. Con el paso del tiempo, y al finalizar sus estudios, Manuel Gustavo Chacón entra directamente a trabajar como personal de planta en Ecopetrol, una de las empresas de económica mixta de mayor importancia en Colombia, perteneciente a las 40 petroleras más grandes del mundo, siendo la cuarta en Latinoamérica.⁶⁹ Es en Ecopetrol donde Manuel Gustavo Chacón comprende con profundidad las dinámicas de la lucha sindical y finalmente se convierte en un líder de la Unión Sindical Obrera (USO).

Su carisma y preocupación por todos los sectores industriales y agrícolas en Barrancabermeja lo llevó a generar grandes vínculos y compromisos con los trabajadores del municipio y la región. Del mismo modo, su condición de artista, músico empírico y poeta le permitió forjar una conexión estrecha con la población civil y con aquellas personas que llegaban a Barrancabermeja en la búsqueda de estabilidad económica. Esto le generó un reconocimiento no solo como líder sindical sino como líder popular dentro de los habitantes de Barrancabermeja y el Magdalena Medio.⁷⁰

En su calidad de líder sindical, Manuel Gustavo Chacón participó en diferentes procesos populares, involucrándose en el desarrollo del *Frente Popular*; proyecto de unidad política que reunía a múltiples fuerzas de izquierda e impulsaba el derecho al trabajo y otros derechos de la gente. De igual manera, Manuel Gustavo Chacón tuvo cercanía con la organización política del ELN, *A Luchar*, que congregaba varios sectores de la sociedad incluyendo el sindicalismo. Sin embargo,

⁶⁸Comparar Anexo 2. Entrevista. Manuel Leonardo Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

⁶⁹Comparar Ecopetrol S.A. “Perspectiva histórica”. Consulta electrónica.

⁷⁰Comparar Anexo 4. Entrevista. Marco Felipe Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

Manuel Gustavo Chacón nunca militó dentro de estos procesos, ni hizo parte de algún partido político.⁷¹

De modo que Manuel Gustavo Chacón se convirtió en un personaje público con relevancia en la conformación y determinación de los derechos de los trabajadores y población civil. Por otro lado, y en razón al liderazgo popular que ejerció en Barrancabermeja, Manuel Gustavo Chacón se convirtió rápidamente en un blanco estratégico de las estructuras paramilitares. Una organización que tenía estrecha relación con entes estatales y sus fuerzas coercitivas, las cuales buscaban mantener el *statu quo* en los terrenos de esta región para garantizar la explotación de recursos.⁷²

2.1.1. Asesinato de Manuel Gustavo Chacón. De acuerdo con una publicación del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Industria de Alimentos, Sinaltrainal, Manuel Gustavo Chacón fue víctima de múltiples intentos de asesinato que involucraban a miembros de la Armada Nacional y Policía de Barrancabermeja. Temiendo por su vida, por la de sus familiares y amigos, Manuel Gustavo Chacón presentó una serie de denuncias al juzgado 14 de Instrucción Criminal del municipio. A pesar de las constantes declaraciones de estos hechos frente al ente investigador, no se tomaron las medidas de aseguramiento necesarias para la protección de su vida.⁷³

El 15 de enero de 1988, Manuel Gustavo Chacón recibió una llamada de un supuesto trabajador de Ecopetrol solicitándole colaboración con el proceso de liquidación sus vacaciones. Según “Juan”, el banco se rehusó a pagarle, por lo cual programó una cita con Manuel Gustavo Chacón en el Banco de los Trabajadores. Al llegar al lugar, Manuel Gustavo Chacón junto a Luis Eduardo Galindo, compañero de trabajo de la USO, buscan a Juan dentro y fuera del banco. Al no encontrarlo, Manuel Gustavo Chacón pregunta a los empleados del lugar por el supuesto trabajador. Al no

⁷¹Comparar Anexo 4. Entrevista. Marco Felipe Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

⁷²Con el fin de entender las dinámicas y la relación entre los grupos paramilitares del Magdalena Medio, el Estado y el Ejército colombiano, remitirse al documento de Renán Vega Cantor: *Violencia y Trabajadores del Petróleo*.

⁷³Comparar Sindicato Nacional de Trabajadores de la Industria de Alimentos-Sinaltrainal. “Homicidio de Manuel Gustavo Chacón”, 2008. Consulta electrónica.

recibir información alguna, Manuel Gustavo Chacón y Luis Eduardo Galindo creyeron que se trataba de una broma.⁷⁴

Después de recorrer diversos bancos del centro de Barrancabermeja deciden dirigirse al Banco Popular a reclamar sus salarios. En el camino, Manuel Gustavo Chacón resuelve quedarse en un pequeño almacén para comprarle ropa a sus hijos, artículos para su casa y libros para él. A las 10:50 de la mañana, Manuel Gustavo Chacón se encontraba en el puesto de revistas de Jorge Calá, cuando una camioneta azul de marca Toyota con cuatro pasajeros se posicionó frente a él. Acompañada por dos motos y una camioneta blanca, los pasajeros de la camioneta Toyota emprendieron una arremetida con armas de fuego contra el dirigente popular. Manuel Gustavo Chacón recibiría 26 impactos de bala en su cuerpo.⁷⁵

Tan pronto cayó herido de muerte en una calle céntrica de Barrancabermeja, se paralizó la ciudad (...) el cuerpo de Chacón estuvo en cámara ardiente en la sede nacional de la USO, recibiendo homenajes y despedidas de toda la población del puerto, pero al tercer día el Ejército atacó con gases lacrimógenos a la gente que lo acompañaba y la noche de su entierro, que fue multitudinario, fueron asesinadas siete personas por las fuerzas militares y varias más quedaron heridas.⁷⁶

Según testigos de los hechos perpetrados el día del asesinato del líder sindical, la camioneta Toyota, más conocida por los habitantes de Barrancabermeja como “La Brasileira”, pertenecía a la Armada Nacional. Testigos aseguraron que en la camioneta se encontraba el suboficial de la Armada Nacional Pablo Francisco Pérez Cabrera, quien más adelante sería investigado por el juzgado correspondiente. De igual manera, algunos testigos afirmarían que una de las camionetas utilizadas para el asesinato del dirigente sindical se dirigió hacia el Batallón Nueva Granada e incluso entró en las instalaciones militares, reafirmando la pertenencia de la camioneta a esta institución. Alrededor de la investigación realizada por el Juzgado Sexto de Instrucción Criminal de Bucaramanga, encargado de la recolección de información luego del asesinato de Manuel Gustavo Chacón, fueron varios los individuos

⁷⁴Comparar Sinaltrainal. “Homicidio de Manuel Gustavo Chacón”. Consulta electrónica.

⁷⁵Comparar Sinaltrainal. “Homicidio de Manuel Gustavo Chacón”. Consulta electrónica.

⁷⁶Comparar Vega Cantor. “Violencia y Trabajadores del Petróleo”, p 338. Documento electrónico.

pertenecientes a la Armada Nacional, el Ejército y la Policía que fueron señalados como autores o presuntos cómplices del asesinato de Manuel Gustavo Chacón.⁷⁷

2.1.2. Las voces del poder oficial. Tiempo después del asesinato de Manuel Gustavo Chacón, el Ejército de Liberación Nacional (ELN) decidió bautizar a uno de sus frentes con el nombre de *Milicias Populares Manuel Gustavo Chacón*.⁷⁸ Este frente, perteneciente al *Frente Urbano Resistencia Yariquíes*, se convirtió en una de las milicias con mejor organización, mayor número de combatientes y más poderoso de la región del Magdalena Medio.⁷⁹ A partir de su asesinato, la imagen de Manuel Gustavo Chacón, junto a su lucha social y sindical, se manifestaba dentro de un movimiento armado guerrillero, permitiendo “absorber la esperanza de mucha gente, volviéndose casi una bandera de lucha y de confrontación del pueblo”⁸⁰.

En un principio, las voces oficiales del poder justificaron el asesinato de Manuel Gustavo Chacón precisamente por acusarle de haber tenido conexiones con movimientos guerrilleros y haber pertenecido a estos. Sin embargo no encontraron pruebas que demostraran la relación del líder sindical con algún frente guerrillero.⁸¹ De igual manera, diversas fuentes señalan que la aparición de la Milicia Popular Manuel Gustavo Chacón surge a partir de su asesinato, no antes.⁸²

A pesar de su muerte, la imagen de Manuel Gustavo Chacón se sigue reivindicando mediante diversos vehículos y estrategias de memoria colectiva, permitiendo re significar sus ideas, sus logros y su vida. Dentro del trabajo de memoria que se viene haciendo desde su asesinato, se destaca la reconstrucción de

⁷⁷Comparar Sinaltrainal. “Homicidio de Manuel Gustavo Chacón”. Consulta electrónica.

⁷⁸Comparar Anexo 4. Entrevista. Marco Felipe Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

⁷⁹Comparar Anexo 2. Entrevista. Manuel Leonardo Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

⁸⁰Ver Anexo 4. Entrevista. Marco Felipe Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

⁸¹Comparar Anexo 3. Entrevista. Manuel Leonardo Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

⁸²Comparar Centro de Documentación de los Movimientos Armados-CEDEMA. “Cartas de los prisioneros de guerra del ELN solicitados en extradición”, 2008. Consulta electrónica. Esta información también se puede encontrar en Comparar Fundación Comité de Solidaridad con los Presos Políticos-FCSPP. “La lucha final contra el destierro”, 2008. Consulta electrónica.

memoria que parte desde las vivencias, los recuerdos y la apuesta musical de sus hijos Manuel Leonardo Chacón y Marco Felipe Chacón.

2.2. MANUEL LEONARDO CHACÓN

Manuel Leonardo Chacón nació el 18 de junio de 1977 en Barrancabermeja. Si bien tenía tan solo 10 años en el momento del asesinato de su padre, con el paso del tiempo ha mantenido recuerdos creados a través de su vivencia personal y de la narración de compañeros, amigos, trabajadores y familiares que conocieron al líder sindical, manteniendo la memoria colectiva de éste.

Manuel Leonardo Chacón sostiene que su padre, amante de la música y de la poesía, se paraba con su flauta en cualquier esquina de Barrancabermeja a tocar música, convirtiendo el lugar en una especie de sala de conciertos.⁸³ De acuerdo con Manuel Leonardo Chacón, la personalidad de su padre, carismática y extrovertida, junto a sus habilidades naturales y empíricas como artista le permitieron mantener relaciones cercanas con todos aquellos con quien compartía.⁸⁴

Él tenía un carisma alucinante. Me doy cuenta de eso ya volviendo a Barrancabermeja después de 25 años de su asesinato. Todo el mundo tiene algo que contar de él. Todos tienen una anécdota con él. Incluso gente que no conozco me cuenta algo de él. Yo decía: pues qué bonito haber vivido una vida así, que después de 25 años a uno lo recuerden con cariño y con unas historias súper bonitas también. Muchas de esas ficticias, tengo que aportar (...) Qué personaje sería para tener una influencia tan fuerte en la gente.⁸⁵

Por otro lado, Manuel Leonardo Chacón recuerda la difícil situación que enfrentaba su familia económicamente, y como su padre, a pesar de estos problemas, compartía con amigos y familiares el escaso mercado que llevaba a su casa.⁸⁶

El hombre era un excelente trabajador, pero en la casa siempre andábamos mal de plata porque igual era un obrero. Siempre teníamos invitados, siempre llegaba mi papá con

⁸³Comparar Anexo 3. Entrevista. Manuel Leonardo Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

⁸⁴Comparar Anexo 3. Entrevista. Manuel Leonardo Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

⁸⁵Ver Anexo 2. Entrevista. Manuel Leonardo Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

⁸⁶Comparar Anexo 2. Entrevista. Manuel Leonardo Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

alguien en peores condiciones, o el mercado que no teníamos además, lo repartía para todo el mundo.⁸⁷

Alrededor de los recuerdos de Manuel Leonardo Chacón giran episodios traumáticos como el asesinato de su padre. Manuel Leonardo Chacón sostiene que la muerte de su padre hizo parte de una estrategia de los grupos paramilitares de eliminar el “blindaje” de los dirigentes de la USO. Por esto, afirma que el homicidio fue una manera de reafirmar el nuevo orden por parte de los bloques paramilitares dentro de Barrancabermeja y el Magdalena Medio.⁸⁸

Así mismo, Manuel Leonardo Chacón recuerda el posterior desplazamiento forzoso que tuvo que realizar su familia a Bogotá, una ciudad, que según él, se mostraba como indolente, inclemente y discriminadora.⁸⁹ En este momento, la música se convirtió en una estrategia “terapéutica” para hacer frente al choque cultural que sufrió al refugiarse en Bogotá.⁹⁰

2.2.1. Expresiones artísticas como mecanismos de recuperación de memoria colectiva. Al llegar a Bogotá, Manuel Leonardo Chacón encontró en el arte y en especial en la música un escape y una manera de canalizar los sentimientos, las dudas y preguntas que tenía sobre la violencia y sobre la existencia misma. De igual forma, este trabajo artístico fue acompañado con un deber social y político que lo ha mantenido ocupado durante los años de vida. Así, Manuel Leonardo Chacón, sin militar en un partido específico, le apostó desde muy joven “al poder que tienen las expresiones artísticas”⁹¹, y se propuso comprender la situación del país, los diversos puntos de vista y de personas, para luego, a través de la música, llevar a lo público

⁸⁷Ver Anexo 2. Entrevista. Manuel Leonardo Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

⁸⁸Comparar Anexo 2. Entrevista. Manuel Leonardo Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

⁸⁹Comparar Anexo 2. Entrevista. Manuel Leonardo Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

⁹⁰Comparar Anexo 2. Entrevista. Manuel Leonardo Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

⁹¹Ver Anexo 2. Entrevista. Manuel Leonardo Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

historias, relatos y sentimientos, dando cuenta de la realidad que viven miles de individuos.⁹²

Paralelo al trabajo musical que inició desde su llegada a Bogotá, Manuel Leonardo Chacón se encontró con otros procesos sociales y culturales que le permitieron explorar otros mecanismos de transformación diferentes a la música. Si bien Manuel Leonardo Chacón ha mantenido la música como estrategia principal para la reconstrucción de memoria colectiva, la fotografía y el cine lo llevaron a enriquecer su visión de la realidad y a complementar la puesta en escena estética que el arte brinda.

Antes de trabajar como fotógrafo, Manuel Leonardo Chacón trabajó en el CINEP como analista de violencia política. Como tarea, Manuel Leonardo Chacón recogió diversos testimonios de víctimas de la violencia armada en el país. De esta manera, asistió a familiares de desaparecidos, de personas torturadas, violadas y asesinadas que relataban sus historias. Para Manuel Leonardo Chacón esto se transformó en un problema de conflicto interno e inestabilidad emocional, lo cual no le permitió estar tranquilo e inclusive dormir, dado el alto contenido de violencia de los relatos.⁹³

Por esta razón, Manuel Leonardo Chacón renuncia como analista político al CINEP y le propone a la dirección de la revista Noche y Niebla que le permita ser el fotógrafo oficial de esta. Manuel Leonardo Chacón ya había estudiado fotografía en la UNITEC y había hecho algunos cursos de cine y fotografía en un viaje que hizo a Cuba, por lo tanto tenía el conocimiento para realizar éste trabajo.⁹⁴ Fue así que Manuel Leonardo Chacón se encontraría con una herramienta muy útil para conocer diversas comunidades, visualizando el dolor y las alegrías de sus habitantes.⁹⁵

⁹²Comparar Anexo 2. Entrevista. Manuel Leonardo Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

⁹³Comparar Anexo 2. Entrevista. Manuel Leonardo Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

⁹⁴En la fotografía, Manuel Leonardo Chacón encontraría otro vehículo para reconstruir historias y narrativas. Algunas de estas fotografías fueron usadas tanto para la revista Noche y Niebla, como para algunos videos musicales de las agrupaciones a las cuales perteneció.

⁹⁵Comparar Anexo 2. Entrevista. Manuel Leonardo Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

2.3. MARCO FELIPE CHACÓN

Marco Felipe Chacón, al igual que su hermano, recuerda el desplazamiento de su familia a la capital de Colombia. Marco Felipe Chacón sostiene que al ser la imagen viva de su padre, él y su familia enfrentaron problemas de seguridad, lo cual hizo que su huida de Barrancabermeja fuese inmediata. Igualmente, afirma que si bien al llegar a Bogotá algunos dirigentes de la USO les brindaron apoyo, su familia se sentía “perdida”, al someterse a un cambio tan radical dentro de una ciudad indolente.⁹⁶

Durante su infancia, Marco Felipe Chacón estudió en colegios donde la educación se enseñaba bajo métodos no tradicionales, permitiéndole explorar tanto el conocimiento académico como la interioridad del individuo. Marco Felipe Chacón recuerda como en sus estudios cursados en el Idepac, Ricardo Rojas, ex guerrillero de Guadalupe Salcedo, apostaba por una educación autónoma que pusiera particular atención al trabajo grupal y la investigación.⁹⁷

Al terminar sus estudios de educación media, Marco Felipe Chacón entró a estudiar Derecho. “No con el ánimo de reivindicar justicia en un caso singular como el de (su) papá, sino por entender la maquinaria de un instrumento de dominación como es el derecho”⁹⁸. De esta manera, le dio un enfoque sociológico a sus estudios, lo que le permitió al finalizar su carrera, acercarse a diversos puntos de vista y a procesos populares gestados en Bogotá.⁹⁹

La reconstrucción de memoria colectiva por medio de la música ha sido para Marco Felipe Chacón un proceso necesario para poder narrar la situación de conflicto activo en Colombia. Paralelo a su trabajo musical, se ha encontrado con personas, que al igual que él, se sienten inconformes frente a la manera que se hacía

⁹⁶Comparar Anexo 4. Entrevista. Marco Felipe Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

⁹⁷Comparar Anexo 4. Entrevista. Marco Felipe Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

⁹⁸Ver Anexo 4. Entrevista. Marco Felipe Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

⁹⁹Comparar Anexo 4. Entrevista. Marco Felipe Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

memoria desde la institución.¹⁰⁰ Así, Marco Felipe Chacón ha participado en procesos no oficiales como el movimiento de Hijos e Hijas por la memoria.

Coincidimos con un proceso que se llama *Hijos e Hijas por la memoria* porque hubo una coyuntura que fue el tema de la *Ley de Justicia y Paz*, que en algún momento trató de decir groseramente que aquí ya no había conflicto, que estábamos en un periodo de post conflicto, que ya teníamos que empezar a hacer era las paces, que ya teníamos que empezar a escribir las historia de lo que había pasado y perdonarnos y echar todo al olvido.¹⁰¹

Ahora bien, tanto Manuel Leonardo Chacón como Marco Felipe Chacón hicieron de la música una estrategia determinante para la reconstrucción de memoria colectiva. A pesar de no ser músicos, en términos académicos, estos hermanos utilizaron la música como un instrumento esencial para contar historias y otras vidas; para musicalizar los poemas de su padre y traer esas ideas del líder sindical al presente; para visualizar el dolor de miles de familias víctimas del conflicto armado en Colombia.

2.4. POLÍTICA, MEMORIA Y MÚSICA: EL FURIBUNDO

Marco Felipe Chacón considera que la música tiene un lenguaje mundial que llega directamente a los sentidos de aquellos que la escuchan. Así mismo, tiene la cualidad de conectarse directamente con los receptores, haciendo de ésta un mecanismo estratégico que facilita la comunicación de discursos, mensajes o sentimientos. Al ser una construcción cultural, Marco Felipe Chacón afirma que las personas no se predisponen frente a la música. Por lo tanto, no entra en disputa o en un trance de “bloqueo” mental, contrario a otros tipos de mecanismos de reconstrucción de memoria como el discurso oral, el documento o el archivo.¹⁰²

Además la música como se conecta con el sentimiento de la persona, es muy fácil emplearla para transmitir diferentes tipos de mensajes. La música bota un mensaje y la persona puede estar interpretándolo de otra forma que, generalmente pues, si el músico lo enfoca bien, tiene efectos muy positivos. Digamos que la música es un dispositivo bastante estratégico, para llegar a cualquier tipo de persona. Todos los seres humanos reaccionan frente a la

¹⁰⁰Comparar Anexo 4. Entrevista. Marco Felipe Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

¹⁰¹Ver Anexo 4. Entrevista. Marco Felipe Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

¹⁰²Comparar Anexo 5. Entrevista. Marco Felipe Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

música, porque la música, aparte del oído, estimula otras fibras. Es decir, el sentir un bajo, el sentir un ritmo, por más despistada que sea la persona le queda algo sonando, y ese ritmo luego va conectando las ideas.¹⁰³

Al igual que su hermano, Manuel Leonardo Chacón sostiene que el arte y en especial la música son consumidas por las personas de manera grata. De este modo, la música como mecanismo o estrategia de reconstrucción de memoria colectiva deja fácilmente una huella o una duda en las personas que reciben el mensaje o lo escuchan.¹⁰⁴

Como se mencionó anteriormente, el primer encuentro de Manuel Leonardo Chacón con el arte fue por medio de la música. Al poco tiempo de estar viviendo en esta ciudad, Manuel Leonardo Chacón se unió a un grupo musical perteneciente a la Unión de Jóvenes Patriotas (UJP) y a la Juventud Comunista Colombiana (JUCO). Esta agrupación artística reunía varios jóvenes del movimiento Red Skin, en ese entonces naciente.¹⁰⁵ Bajo el nombre de *Disolución Moral*, Manuel Leonardo Chacón junto a sus compañeros del grupo musical se encargaban de hablar sobre el fascismo y las estrategias para combatirlo.¹⁰⁶ En este proceso, tanto la banda como Manuel Leonardo Chacón tuvieron la oportunidad de compartir y acercarse a las personas de diversos barrios populares de Bogotá tales como Patio Bonito, el Olarte y el barrio Policarpa, entre otros, los cuales tenían una gran recepción de víctimas de diferentes partes del país.¹⁰⁷

En el transcurso de sus actuaciones musicales, ofreciendo conciertos en varios lugares de Bogotá, Manuel Leonardo Chacón se dio cuenta de otras realidades y de la existencia de otras historias de vida parecidas a la suya. Así, comenzó a ver la necesidad de comprender, aceptar y respetar los múltiples relatos acerca de la guerra sistemática que se llevaba a cabo en todo el país. De igual manera, evidenció, junto a

¹⁰³Ver Anexo 5. Entrevista. Marco Felipe Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

¹⁰⁴Ver Anexo 3. Entrevista. Manuel Leonardo Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

¹⁰⁵Comparar Anexo 2. Entrevista. Manuel Leonardo Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

¹⁰⁶Comparar Anexo 3. Entrevista. Manuel Leonardo Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

¹⁰⁷Comparar Anexo 2. Entrevista. Manuel Leonardo Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

su hermano, la importancia de la música como un mecanismo de contacto con la realidad y como instrumento para la reconstrucción de contextos e historias.¹⁰⁸

Entonces esa experiencia nos reafirmaba mucho el tema de que la música realmente si es un dispositivo de memoria. Es decir, que refleja esa acción política de la memoria. No viéndola como la historia intangible sino (...) como la capacidad de traer al presente elementos vivos de sucesos históricos. Nosotros veíamos que ese dispositivo de la música funcionaba bien, no solamente con los jóvenes, que era donde nosotros queríamos llevar nuestras manifestaciones, sino con toda la gente.¹⁰⁹

Posterior a Disolución Moral, Manuel Leonardo Chacón empezó a tocar con *Papá Montero*. Un grupo integrado por algunos miembros de Disolución Moral y nuevos individuos que ingresaban a este proyecto. Sin embargo, Manuel Leonardo Chacón no duraría mucho en empezar su propio grupo, donde su hermano se posicionaría como cantante principal.

Si bien Manuel Leonardo Chacón y Marco Felipe Chacón participaban en la composición lírica de los grupos, en un principio optaron por musicalizar la poesía que su padre escribía, la cual influiría en el trabajo posterior de creación de letras y discurso propio.¹¹⁰

Cuando nosotros empezamos a generar proyectos musicales utilizamos frecuentemente la poesía de él, para traer al presente toda esa obra poética que había construido, (...) que estaba muy conectada con el sentimiento popular. Que sonaba bonito lo que componía y decía lo que tenía que decir dentro del contexto en el que lo decía. (...) Eso nos dio también una línea clara de por dónde dirigir nuestro discurso en los escenarios a los cuales podíamos llegar con la música.¹¹¹

Bajo la influencia lírica y musical de grupos como Los Prisioneros, Hombres G y en especial de bandas españolas de punk, la naciente agrupación *La Terrorista* comenzaba a tratar temas de actualidad política y social. En su repertorio musical se incluían temas sobre la pobreza, la desigualdad, la violencia, el inconformismo, la superficialidad de la juventud, entre otros.¹¹² De acuerdo con Manuel Leonardo Chacón, en esta agrupación se emprendió un trabajo intenso de reconstrucción de

¹⁰⁸Comparar Anexo 4. Entrevista. Marco Felipe Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

¹⁰⁹Ver Anexo 5. Entrevista. Marco Felipe Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

¹¹⁰Comparar Anexo 4. Entrevista. Marco Felipe Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

¹¹¹Ver Anexo 5. Entrevista. Marco Felipe Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

¹¹²Comparar Anexo 5. Entrevista. Marco Felipe Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

memoria frente a las coyunturas políticas y sociales. “Con La Terrorista empezamos a trabajar frecuentemente el tema de reivindicaciones de memoria ya que mi hermano y yo teníamos vocería en el grupo”¹¹³.

Tiempo después, Papá Montero se queda sin baterista y sus integrantes le proponen a Manuel Leonardo Chacón que se reúna con ellos de nuevo. Para ese entonces, decide aceptar la invitación siempre y cuando su hermano pudiera hacer parte de la nueva agrupación. Así, deciden hacer una fusión entre Papá Montero y La Terrorista.¹¹⁴ Este grupo llevaría como nombre *El Furibundo Serna*.

(...) salió el nombre de Furibundo Serna porque era el apodo de adolescencia del Che Guevara, cuando era hincha furibundo de un equipo de Rosario. Entonces, claro, pues todos éramos rojos, internacionalistas, éramos jóvenes, calvos como el Che, por lo tanto este nombre que integraba todas estas particularidades de nosotros y empezamos a tocar con el Furibundo Serna.¹¹⁵

Algunos años después de su fundación, Manuel Leonardo Chacón y Marco Felipe Chacón decidieron retirarse de la banda y crearon *El Furibundo*. En este proyecto participaron diversas personas, y la rotación de integrantes era frecuente. Sin embargo, El Furibundo siempre utilizó la música como un medio de expresión y acción política que buscaba captar las conciencias de las personas. Es por esto que su música no pretendía entrar en un mercado discográfico sino que procuraban participar en acciones políticas y culturales en barrios populares, en movilizaciones sociales y espacios públicos. Esta condición y posición frente a la industria musical no permitió que se generara memoria física de sus canciones.¹¹⁶

A pesar de esto, El Furibundo grabó un disco en el 2008 donde recogían algunas de las canciones compuestas durante su historia. En esta producción retomaron poesías de su padre, letras de El Furibundo Serna y una letra Daniel Viglietti. En cuanto a la musicalización, no solo participaron los integrantes del

¹¹³Ver Anexo 3. Entrevista. Manuel Leonardo Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

¹¹⁴Comparar Anexo 3. Entrevista. Manuel Leonardo Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

¹¹⁵Ver Anexo 3. Entrevista. Manuel Leonardo Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

¹¹⁶Comparar Anexo 5. Entrevista. Marco Felipe Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

Furibundo sino tuvieron colaboraciones de otros grupos musicales que compartían los mismos espacios de reflexión y denuncia frente a la realidad del país. Dentro de estos contribuyeron integrantes de agrupaciones como Ganyarikies, Desarme y Ovní Crew.

2.4.1. El Don de la Injusticia. Con el fin de analizar iniciativas de memoria colectiva de víctimas del conflicto armado en Colombia a través de expresiones artísticas musicales en Bogotá, se examinarán las narrativas musicales de la agrupación El Furibundo, tomando como referencia las canciones: Yo si acuso a Mancuso; El don de la injusticia; Desaparecidos (Homenaje a Pedro Movilla) y El pueblo en armas, del disco El don de la injusticia.

a. **“Yo si acuso a Mancuso”** (Anexo 6). El 28 de julio de 2004 fueron invitados al Congreso de la República de Colombia algunos altos mandos de los grupos paramilitares para proclamar un discurso en torno a la entonces naciente Ley de Justicia y Paz. Este discurso presentó “un largo ataque al abandono del Estado y una oda al heroísmo de las autodefensas”¹¹⁷. Al finalizar la intervención, Salvatore Mancuso fue ovacionado por la mayoría de los congresistas presentes en el recinto.¹¹⁸

Al observar como el Congreso de la República de Colombia se “arrodillaba” ante Salvatore Mancuso, Marco Felipe Chacón, bajo sentimientos de indignación y de tristeza, empieza la labor de crear una letra que plasmara la coyuntura de ese momento.¹¹⁹ De igual manera, Manuel Leonardo Chacón sostiene que la composición de esta letra nació como “un estallido, un grito de indignación”¹²⁰, al ver como uno de los grandes representantes de las Autodefensas Unidas de Colombia fue recibido por los congresistas “como si hubiera entrado el Cesar a Roma”¹²¹.

En esta composición, Marco Felipe Chacón sostiene que la Ley de Justicia y Paz se ha convertido en “*un problema de moralidad nacional, (al) pretender que con una ley con los genocidas las cuentas vamos a saldar.*” Por otro lado, hace alusión a

¹¹⁷Ver Faciolince Héctor, Abad. “Paras en el Congreso”, 2004. Consulta electrónica.

¹¹⁸Comparar Faciolince. “Paras en el Congreso”. Consulta electrónica.

¹¹⁹Comparar Anexo 5. Entrevista. Marco Felipe Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

¹²⁰Ver Anexo 3. Entrevista. Manuel Leonardo Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

¹²¹Comparar Anexo 3. Entrevista. Manuel Leonardo Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

cómo la Ley de Justicia y Paz forma parte de una “*aberración normativa*” que está a favor de las estructuras narco-paramilitares, y que busca la “*paz para los asesinos*”.

Esta letra pone en relieve la relación del Estado con los grupos paramilitares. Afirma que Mancuso fue contratado por el sistema, encontrándose al servicio del Estado colombiano. De esta manera, la letra presenta una analogía entre Autodefensas Unidas de Colombia y Álvaro Uribe Vélez: “*AUC es igual a AUV*”¹²².

En la segunda estrofa, la letra retoma una de las reuniones llevadas a cabo entre jefes paramilitares y miembros del gobierno nacional. Marco Felipe Chacón considera que la reunión y acuerdo llevado a cabo en Santafé de Ralito son la “*cuna de la ignominia*”, donde “*narcotraficantes, políticos y mercenarios asesinaron la esperanza de la nación.*” La letra musical presenta a Mancuso, Jorge cuarenta, Báez, los Castaño, los Uribe y a los Araújos como “*asesinos de cuello blanco...al servicio de los intereses de la(s) multinacional(es).*” Por último, narra como la clase política junto a su ejército (paramilitar) hicieron un “*concilio para (a) Colombia refundar, a punta de fosas comunes, sembrando pedazos de cuerpos a lo largo y ancho de la geografía nacional.*”

Como se puede percibir, esta canción relata algunos de los sucesos más controversiales dentro de la administración de Álvaro Uribe Vélez, como lo son los presuntos nexos entre paramilitares y el Estado colombiano y la aprobación de la Ley de Justicia y Paz. Una ley que según Marco Felipe Chacón buscó darle un estatus de post conflicto al problema armado en Colombia.¹²³

b. “El Don de la Injusticia” (Anexo 6). La letra de esta canción hace parte de una de las poesías de Manuel Gustavo Chacón, la cual es traída a colación por El Furibundo, haciendo memoria de algunas de las ideas del líder sindical y popular. Esta poesía habla “sobre la impunidad en Colombia, sobre las estructuras de poder judicial y político”¹²⁴. Como sostiene Marco Felipe Chacón, esta composición hace una reflexión sobre lo que su padre veía “entorno de la construcción de la justicia, de

¹²²Presidente de la República de Colombia para los periodos 2002-2006 y 2006-2010.

¹²³Comparar Anexo 4. Entrevista. Marco Felipe Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

¹²⁴Ver Anexo 5. Entrevista. Marco Felipe Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

quiénes hacen las leyes y de cómo los que hacen las leyes se amparan en estas para incumplirlas”¹²⁵. Marco Felipe Chacón agrega que cada vez que tocan esta canción en algún espacio público, se realiza un corta contextualización para que el receptor de cuenta que si bien fue escrita más de 30 años, las cosas en el país siguen igual, no han cambiado.¹²⁶

Son poesías muy viejas que escribió dentro de esos contextos de injusticia y de impunidad del momento. Pero son cosas que uno trae ahora y son la misma vaina. Es paradójico ver que esas canciones tienen toda la relevancia aún, porque son los mismos haciendo las leyes, los mismos incumpliendo las leyes, los mismo vedando los derechos a las personas y el que termina pagando siempre es el mismo. Entonces nosotros trajimos la canción, la musicalizamos y en los espacios en que podemos tocar, la hacemos contextualizándola, diciendo: “mire, esto lo escribieron hace treinta años” y estoy seguro que si lo hubieran escrito hace cincuenta o hace sesenta años sería igual, porque son las mismas vainas con diferentes títeres.¹²⁷

Complementando esta poesía, El Furibundo le agrega dos frases que permiten observar cómo se trae al presente algún recuerdo vivo del pasado. La primera consigna: “*Presente, Manuel Gustavo Chacón, presente*”, deja claro que las ideas y la vida del líder sindical no se han olvidado. Por otro lado, El Furibundo se remite al carácter vivo y reproductor de memoria de su padre, a pesar de su asesinato: “*¡A ustedes victimarios del Estados les decimos que sus impunes balas no asesinaron al poeta, porque hoy su voz y su memoria se multiplican y crecen con esperanza!*”

c. “Desparecidos: Homenaje a Pedro Movilla” (Anexo 6). Esta letra escrita por Manuel Leonardo Chacón y Marco Felipe Chacón en colaboración con *Askoman* y *Panchis*, cuenta la historia que viven las familias de hombres y mujeres desaparecidas en Colombia. Si bien se centra en las ideas y desaparición de Pedro Movilla, hace referencia a “cualquier otro caso de los miles de desaparecidos que hay en Colombia (el cual) es el mismo: la angustia permanente de no poder tener a su familiar”¹²⁸.

(...) de no saber qué pasó con él; de saber todo el tiempo que está muerto, pero mantener la esperanza de que está vivo; de despertarse teniendo la esperanza de volver encontrarlo; de

¹²⁵Ver Anexo 5. Entrevista. Marco Felipe Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

¹²⁶Comparar Anexo 5. Entrevista. Marco Felipe Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

¹²⁷Ver Anexo 5. Entrevista. Marco Felipe Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

¹²⁸Ver Anexo 3. Entrevista. Manuel Leonardo Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

encontrarlo pero acostándose con las pesadillas de las mil y un formas en que pudo haber sido torturado y asesinado. La cotidianidad de un familiar de un desaparecido es acostarse pensando como lo mataron o como lo torturaron y despertarse con la ilusión de encontrarlo vivo (...) es una permanente tortura.¹²⁹

Pedro Movilla era un militante del movimiento guerrillero EPL. Durante el proceso de desmovilización de éste grupo al margen de la ley, Pedro Movilla decidió no participar de él. Al no acogerse a estos procedimientos, Movilla empezó a ser perseguido por el Estado colombiano y por algunos de los miembros pertenecientes al mismo grupo guerrillero.¹³⁰

Pedro Movilla fue uno de esos guerrilleros que no se desmovilizó, que tenía unas convicciones del porqué de la guerra a través de las armas, pero que no podía hacerlo porque ya no había cómo. Fue perseguido y fue desaparecido en Bogotá. Pero es un caso que está en total impunidad pues, como era guerrillero entonces puede ser objeto de cualquier tipo de vulneración.¹³¹

Manuel Leonardo Chacón y Marco Felipe Chacón nunca conocieron a Pedro Movilla. Sin embargo, Manuel Leonardo Chacón afirma que a pesar de no haber tenido una relación personal con él, éste lo ha podido conocer “casi vivencialmente a través de la familia”¹³². Esta cercanía con los familiares de Pedro Movilla fue la que finalmente motivó a que se realizara una canción que diera cuenta de la situación de los desaparecidos y sus familias.

(...) creo que esta canción era como decirles a los familiares de los desaparecidos y a la sociedad entera que los desaparecidos también nos duelen a nosotros, (...) también me duelen a mí, son parte de mi historia.¹³³

En la primera y segunda estrofa, los autores describen detalles sobre la vida de Pedro Movilla y los hechos sucedidos el 13 de mayo de 1993, día de su desaparición. Narran el momento cuando “*llevando a su hija al colegio, a Pedro Movilla lo desaparecieron.*” Así mismo, relatan las razones por las cuales se llevó a cabo su desaparición. Conforme a esta letra, a Pedro Movilla “*lo perseguían porque*

¹²⁹Ver Anexo 3. Entrevista. Manuel Leonardo Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

¹³⁰Comparar Anexo 5. Entrevista. Marco Felipe Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

¹³¹Ver Anexo 5. Entrevista. Marco Felipe Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

¹³²Ver Anexo 3. Entrevista. Manuel Leonardo Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

¹³³Ver Anexo 3. Entrevista. Manuel Leonardo Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

no estaba de acuerdo con la injusticia que trataban a su pueblo” y porque soñaba “que (la) tierra es para todos no un solo dueño”, haciendo alusión al problema de tenencia de tierras en Colombia.

En el segmento del coro, los compositores traen a colación la presencia de los desaparecidos en el presente, manifestando una posición muy concreta frente al olvido: *“Y los desaparecidos con nosotros siempre estarán, siempre estarán. Porque el olvido no se alcanza con tu absurda impunidad.”*

Dentro de la tercera estrofa, Manuel Leonardo Chacón, Marco Felipe Chacón, Askoman y Panchis ponen en relieve el dolor y duelo al que se enfrentan familias de desaparecidos en Colombia, un territorio lleno de adversidades y verdugos: *“En esta tierra de dolor, solo florece la semilla del terror, ausentes viven el horror (el horror) muchas familias, amargo el sin sabor, tantas historias inconclusas, asesinos que de cuerpo y mente abusan, donde está Pedro Movilla, todos ya clamando justicia.”*

La impunidad y el olvido son uno temas que se mencionan frecuentemente en la canción. No solo es parte del coro, que es de vital relevancia en la estructura de una canción, sino que dedican el cuarto párrafo a dar una respuesta a la impunidad que se lleva a cabo en estos casos. *¿Cuánto más durará la impunidad gobernando? Miles de familias en casa esperan llorando. ¿Dónde estarán los ausentes desaparecidos? Lo único seguro no acabará en el olvido.*

Por último, en la quinta estrofa, los autores vuelven a visualizar el dolor por el que está pasando la familia de Pedro Movilla y la de muchos hogares que han tenido que sobrellevar esta situación: *“Su esposa y sus hijos lo siguen esperando, mientras justicia ellos están aclamando. Muchos hogares destruidos esperando, viviendo en carne propia lo que está pasando.”*

d. “El pueblo en armas” (Anexo 6). Esta canción surge de la necesidad de “generan una posición de idea política de lo que (El Furibundo pretende) decir en relación con el tema de la memoria”¹³⁴. De acuerdo con Marco Felipe Chacón, a partir del derribo de las Torres Gemelas en el 2001 se configuró un discurso

¹³⁴Ver Anexo 5. Entrevista. Marco Felipe Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

que imprimía un sello de terrorista a cualquier lucha opositora al Estado. Esto conllevó a que los Estados institucionalizaran la memoria y restringieran la reconstrucción de la misma, a partir de lo que consideren bueno o aceptable, determinando cuales luchas son correctas o incorrectas.¹³⁵

En razón al derrumbamiento de las Torres Gemelas en el 2001, el discurso del terrorismo se apropió del mundo. Se radicalizó el tema de la lucha por el bien y el mal, de lo que es correcto o incorrecto (...) entonces cualquier lucha que este en contradicción con el aparato Estatal es terrorista. Digamos que eso es algo supremamente dañino para la construcción de una sociedad tan heterogénea como la nuestra. De una historia como la que hemos tenido en el siglo XX nosotros; que ha sido una historia de guerras de guerrillas, de movimientos armados por la dignificación de la gente, porque es que no ha habido otros escenarios de participación o de acción política que hayan funcionado.¹³⁶

De esta manera, Manuel Leonardo Chacón y Marco Felipe Chacón, autores de la canción, ponen en el escenario político la necesidad de hacer memoria de individuos o procesos de lucha armada “que han tratado de hacer otras cosas de forma crítica y de acción directa contra el Estado que vulnera los derechos, pues es una memoria que debe construirse”¹³⁷.

En la primera estrofa, los autores hacen mención a Colombia como “*una tierra donde todo es posible, donde a cambio de unos cuantos centavos podrás tener cientos de esclavos y no importa si no tienes sangre azul con el verde de tus dólares basta*”, haciendo alusión a un país donde las oportunidades se basan en la tenencia de dinero. Igualmente, insinúan que la religión se convierte en un medio para conseguir mayor cantidad de dinero: “*y si vienes a hablar de dios pues resulta mejor para tus bolsillos.*”

En el coro, los compositores narran las razones de inconformismo y enfado del pueblo frente a como se les ha tratado, justificando el alzamiento en armas para confrontar la actuación, en este caso, del Estado: “*Hoy el pueblo se hartó. Hoy el pueblo en armas se alzó. Hoy el pueblo se armó*”

En la segunda estrofa, Manuel Leonardo Chacón y Marco Felipe Chacón destacan la explotación a la que se ve sometido el pueblo por el sistema opresor, bajo

¹³⁵Comparar Anexo 5. Entrevista. Marco Felipe Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

¹³⁶Ver Anexo 5. Entrevista. Marco Felipe Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

¹³⁷Ver Anexo 5. Entrevista. Marco Felipe Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

lógicas de consumo y trabajo mal remunerado: *“Y aquí todos somos iguales, pero por igual somos esclavos. Trabajándole a un sistema que nos hace consumir por lo que nos ha explotado.”*

En la última estrofa, recalcan la situación actual de negación y vergüenza de la lucha armada y combativa por parte del “pueblo” en relación a los intereses de aquellos que direccionan los procesos de memoria histórica. *“En la tierra de los invisibles, se celebra la amnesia colectiva y aunque algunos tenemos memoria, aún nos avergüenza nuestra dignidad combativa.”*

A manera de conclusión, esta canción reafirma el discurso de la agrupación El Furibundo frente a la manera de hacer memoria en Colombia. Una oposición a la construcción de la memoria que parte de las fuentes oficiales de poder, que limitan y censuran otras historias de individuos y luchas sociales, con el fin de mantener el statu quo.

3. LA MÚSICA COMO MECANISMO ALTERNATIVO DE RECONSTRUCCIÓN DE MEMORIA COLECTIVA

En el desarrollo de este proyecto se han establecido algunas de las propiedades y relaciones entre música y memoria. En este tercer capítulo se analizará el componente teórico del capítulo *Estrategias de memoria* en relación al caso de estudio seleccionado, con el fin de establecer de qué manera la música se ha convertido en un mecanismo alternativo de memoria colectiva.

3.1. LA MÚSICA COMO TRANSMISORA DE MEMORIA

El ejercicio de recuperación de memoria colectiva por parte de Manuel Leonardo Chacón y Marco Felipe Chacón surge a partir de ciertos procedimientos preconcebidos, demostrando la capacidad de organización y coordinación grupal, prerequisite para lograr las metas u objetivos de ellos y las agrupaciones musicales. En primera medida, estos procedimientos parten de las voluntades individuales de Manuel Leonardo Chacón y Marco Felipe Chacón, los cuales trabajan en la composición de líricas, para luego ponerlas en discusión con los demás integrantes del grupo. Vale aclarar que algunas de las canciones compuestas nacen del interés común de las agrupaciones, trabajando desde el inicio en conjunto. Así, y bajo un trabajo colectivo, se visibiliza el deseo de reconstruir acontecimientos; de traer al presente poesías de Manuel Gustavo Chacón; y de rescatar historias de vida de individuos víctimas del conflicto armado, haciendo memoria colectiva al interior del grupo. De esta manera, se cumplen las cualidades descritas por Félix Reátegui Carrillo, que responden a una manifestación de *capital social hacia adentro*.¹³⁸

Por otro lado, Manuel Leonardo Chacón y Marco Felipe Chacón se apoyan en otras agrupaciones musicales, movimientos de víctimas y organizaciones no gubernamentales forjando redes sociales y políticas, determinantes para cumplir sus

¹³⁸Comparar Reátegui Carrillo. “Las víctimas recuerdan. Notas sobre la práctica social de la memoria”.pp. 32-33.

intereses y objetivos. Tal es el caso de la aproximación de Manuel Leonardo Chacón y Marco Felipe Chacón con Hijos e Hijas por la Memoria y Contra la Impunidad, el Movimiento de Víctimas de Crímenes de Estado; las colaboraciones musicales de bandas como Desarme, Ganyarikies, Askoman, Ovni Crew entre otras, con el fin de abrir espacios que permitan la socialización y reproducción de sus canciones y sus propósitos en torno a la reconstrucción de memoria.

A pesar que Manuel Leonardo Chacón y Marco Felipe Chacón no tienen como objetivo o meta que se les reconozca simbólicamente como víctimas del conflicto armado colombiano, o se les garantice reparación económica alguna, si tienen la intención de organizar y construir proyectos que permitan evidenciar la situación actual del país en torno a las problemáticas sociales y políticas que ellos consideran relevantes. Dentro de estos, se plantea la necesidad de reconsiderar el papel que deben jugar las víctimas como actores políticos dentro del conflicto armado colombiano, con el derecho de aportar ideas políticas en la construcción social del país, y no solo como actores pasivos lesionados por la guerra.¹³⁹

De igual manera, el discurso de Manuel Leonardo Chacón y Marco Felipe Chacón gira en torno a la manera de hacer memoria en Colombia. No solo por el status de post conflicto que le quiere otorgar el Estado colombiano sino por el interés de restringir o limitar la historia a los intereses políticos, económicos, sociales y culturales del sistema.¹⁴⁰ Es así como Manuel Leonardo Chacón y Marco Felipe Chacón reivindican la memoria de individuos como Pedro Movilla o individuos que lucharon dentro de movimientos guerrilleros, poniendo en el plano de lo público un contenido tan controversial como lo es la insurgencia en Colombia.

De este modo, se generan versiones diferentes a la historia oficial y se abre el debate en relación a *quién* y *sobre qué* se hace memoria. Estas versiones, que podrían ser consideradas *sub-versiones* en los términos planteados por Félix Reátegui

¹³⁹Comparar Anexo 5. Entrevista. Marco Felipe Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

¹⁴⁰Comparar Anexo 4. Entrevista. Marco Felipe Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo. Esta información también se puede encontrar en Comparar Anexo 5. Entrevista. Marco Felipe Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

Carrillo, se convierten en expresiones que reivindican una de las múltiples memorias olvidadas o disidentes en el país.¹⁴¹

Las facultades y propiedades de la música abren nuevas alternativas para que individuos como Manuel Leonardo Chacón y Marco Felipe Chacón reconstruyan memorias bajo una diversidad de elementos que la historia oficial y otras expresiones artísticas no permiten a cabalidad. Para esto, es necesario hacer alusión a la naturaleza de las narrativas en grabaciones y conciertos, como estrategia dual en la construcción alternativa de memoria colectiva.

3.2. LAS CANCIONES COMO NARRATIVAS

En cada una de las canciones compuestas por El Furibundo y por los grupos de los cuales Manuel Leonardo Chacón y Marco Felipe Chacón hicieron parte, se traen a colación elementos vivos del pasado. Así, la narración musical se convierte en un instrumento clave en la reconstrucción de memoria colectiva. Canciones como *Yo si acuso a Mancuso* y *Desaparecidos* (Homenaje a Pedro Movilla) desarrollan narraciones precisas de momentos e individuos significativos para sus autores.

Como recurso político y comunicativo, la narración musical que hacen estos grupos permite visibilizar su posición frente a problemáticas puntuales, como la violencia paramilitar y su relación con el Estado colombiano; el dolor y el duelo de los familiares de los desaparecidos; la injusticia del ordenamiento político y la lucha armada en Colombia. Sus líricas no solo ponen en el plano de lo público sus memorias sino que presentan la necesidad de narrar y musicalizar memorias, sentimientos y pensamientos de otros individuos, como es el caso de las poesías de su padre, Manuel Gustavo Chacón.

Como mecanismo alternativo de reconstrucción de memoria colectiva, la música junto a las narrativas que se gestan dentro de las canciones y sonidos de las agrupaciones, se presentan bajo múltiples mecanismos de almacenamiento,

¹⁴¹Comparar Anexo 4. Entrevista. Marco Felipe Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

conservación y evocación. Como primer punto, el archivo permite que se registren y se documenten canciones, videos, discursos, imágenes, entre otras, de las grabaciones o actuaciones en vivo de las bandas. De esta manera, las personas pueden evocar voluntariamente las canciones de un disco a través de internet, de equipos reproductores y demás dispositivos de audio o video.

Como segundo punto, los conciertos hacen parte de un elemento enriquecedor de memoria colectiva. Gracias al contacto directo con la gente, las emociones, sensaciones y demás elementos relacionados con los sentimientos, reducen las brechas de comunicación entre el artista y el público, generando un espacio de comunicación propicio para transmitir memoria y conocimiento.

3.2.1. La música como archivo o documento. La memoria de archivo constituye una fuente importante de almacenamiento de conocimiento y memoria, el cual hace uso de los acetatos, vinilos, casetes o cd, e inclusive archivos como el video y la imagen para la conservación y preservación de la música. Es importante precisar que el video y la imagen se han convertido en un mecanismo de distribución musical por parte de grupos musicales. Así mismo, el archivo es una de las estrategias de reproducción de memoria colectiva que tienden a perdurar con mayor facilidad en el tiempo.

A través de los años, y desde que Manuel Leonardo Chacón y Marco Felipe Chacón comenzaron a hacer uso de la música como un medio de expresión política y de memoria, han sido pocas las grabaciones que han podido realizar, dejando de lado el registro de sus canciones en los diversos medios de almacenamiento. Por lo tanto, con el tiempo se han perdido algunas de las canciones que solían tocar en conciertos. De igual manera, se dificulta el rescate de las canciones grabadas por motivos de posesión de éste material.

Fueron varios los factores que imposibilitaron que se llevara a cabo muestras recurrentes de sus composiciones musicales. Por un lado, la falta de recursos económicos no permitía cubrir los altos costos de una grabación en estudio. Como sostiene Marco Felipe Chacón, en los inicios de su carrera musical, la falta de tecnología y la captación de ésta en manos de unos pocos, hacían que el acceso a los

instrumentos y equipos necesarios para realizar un disco fuera difícil.¹⁴² En consecuencia, Marco Felipe Chacón afirma que para grabar era necesario “tener plata o (...) tener a alguien que lo financiara”¹⁴³. A pesar de esto, agrupaciones como Disolución Moral, Papá Montero, El Furibundo Serna y el Furibundo, han logrado dejar registro de algunas canciones.¹⁴⁴

Por otro lado, algunas de las agrupaciones en las que participaron no estaban interesadas en generar memoria física de sus producciones musicales. Este desinterés respondía a la apatía que sentían frente a la industria musical y a los objetivos de las bandas: hacer música como instrumento único de acción política. Así, estos grupos, y en especial El Furibundo, buscaban, la mayoría de las veces, la participación en conciertos con proyecciones sociales y culturales.¹⁴⁵

Como consecuencia, el factor reproductor de memoria colectiva a través de archivos o documentos musicales se desarrolló de una manera lenta y pausada. Solo fue hasta el disco “El don de la injusticia”, y gracias al desarrollo tecnológico que ahora permite grabar de una manera más económica y sencilla, donde se llevó a cabo un proceso de recopilación de algunas de las canciones que compusieron en su historia como grupo. Esto permitió que la gente pudiera escuchar el trabajo de la banda, y El Furibundo logró reproducir su puesta política y social de la memoria, en aquellas personas que de una u otra manera lograron obtener sus canciones.

3.2.2. La música como performance o arte de acción. Como estrategia y vehículo de reconstrucción de memoria colectiva, El Furibundo, como otros grupos en los que participaron Manuel Leonardo Chacón y Marco Felipe Chacón, la puesta en escena en conciertos tuvo una importancia fundamental para el grupo. No solo por el contacto directo con el público sino por el ejercicio en sí mismo como manifestación de arte de acción.

¹⁴²Comparar Anexo 5. Entrevista. Marco Felipe Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

¹⁴³Ver Anexo 5. Entrevista. Marco Felipe Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

¹⁴⁴Si bien los entrevistados hablan de la grabación de algunas canciones de los grupos anteriores al Furibundo, estos no poseen este material.

¹⁴⁵Comparar Anexo 5. Entrevista. Marco Felipe Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

Es importante recalcar que en los conciertos o intervenciones musicales, las agrupaciones, aparte de tener la posibilidad de tocar sus canciones, hacen uso de la tarima como un espacio de reflexión política, social y cultural. Del mismo modo, estos espacios, a veces con participación masiva de público, son usados por sus integrantes para complementar o contextualizar las letras y narrativas de sus canciones. Así, se presenta un espacio ideal donde confluye el discurso y la música entorno a los objetivos e intenciones de las bandas.

Como performance o arte de acción, Manuel Leonardo Chacón y Marco Felipe Chacón, han utilizado la música para la transmisión de conocimiento, memoria y denuncia política. Contrario al archivo o documento, Marco Felipe Chacón afirma que la música le permite relacionarse de una manera más estrecha con la gente. Por lo tanto, se crea un vínculo con el público, y la conexión con este se hace más cercana, estimulando de manera directa los sentimientos y pensamientos de aquellas personas que observan el acto en vivo.¹⁴⁶

Las diversas agrupaciones participaron en conciertos dentro de múltiples espacios y por diferentes causas. Sus intervenciones se realizaron en manifestaciones; en festivales realizados por la Alcaldía de Bogotá; en eventos organizados por sindicatos; en performances realizados por el Movimiento de Víctimas de Crímenes de Estado; en el lanzamiento del movimiento de Hijas e Hijos por la memoria y Contra la Impunidad; y otros conciertos que giraban en torno a la reivindicación de la memoria y de las víctimas de Colombia.¹⁴⁷ Marco Felipe Chacón estima que tocaron más de 300 veces durante su historia. Como sostiene, la participación en conciertos, contrario a las grabaciones de discos, fue constante.¹⁴⁸

Por lo tanto, el performance o arte de acción, propio de estas manifestaciones musicales, se prestaba para el desarrollo político y social de la memoria de Manuel Leonardo Chacón y Marco Felipe Chacón y demás integrantes

¹⁴⁶Comparar Anexo 5. Entrevista. Marco Felipe Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

¹⁴⁷Comparar Anexo 3. Entrevista. Manuel Leonardo Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

¹⁴⁸Comparar Anexo 5. Entrevista. Marco Felipe Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

de la agrupación. Como estrategia de reconstrucción de memoria, El Furibundo tuvo la capacidad reproducir continuamente la temática de sus canciones gracias al alto número de conciertos realizados. Esto permitió que se evidenciara otra de las múltiples realidades del país, poniendo en lo público las voces de víctimas e individuos lacerados por la violencia.

4. CONCLUSIONES

En este documento se abordó el estudio de las expresiones artísticas musicales de víctimas del conflicto armado colombiano que se han convertido en mecanismos alternativos de reconstrucción de memoria colectiva en Bogotá, durante el periodo 1991-2010. Sin embargo, los resultados que demuestra la presente investigación no deben ser tomados como tendencias inmutables sino como una de las múltiples realidades de individuos víctimas del conflicto armado en Colombia, que hacen memoria a través de la música.

Como se ha señalado reiterativamente durante este trabajo, las narrativas cumplen un elemento fundamental para relatar y dar otros puntos de vista frente al conflicto en Colombia, convirtiéndose en un recurso estratégico de poder y comunicación para las diversas agrupaciones musicales en las cuales han participado Manuel Leonardo Chacón y Marco Felipe Chacón. Ésta primera conclusión, resalta el papel que juegan las narrativas para visibilizar los relatos inmersos en las letras de las canciones, recogiendo discursos y posiciones que tienen estos artistas frente la realidad del país.

La segunda conclusión parte del espacio y tiempo que comparten las expresiones artísticas a partir de la música. A pesar que la mayoría del trabajo de memoria realizado por Manuel Leonardo Chacón y Marco Felipe Chacón se ha concentrado en Bogotá, la reproducción de sus canciones por medio de los diversos dispositivos de audio junto a la presentación de conciertos en vivo ha tenido un alcance nacional. Esto no solo se debe al reconocimiento que ha tenido Manuel Leonardo Chacón y Marco Felipe Chacón en relación al trabajo de reivindicación de memoria de su padre, sino al fuerte y claro contenido de sus composiciones líricas frente a los diversos sucesos coyunturales en el país.

Por otro lado, la música presenta una dualidad en relación a la conservación, preservación y transmisión de las memorias. Como archivo o documento, el registro por medio de grabaciones permite la reproducción voluntaria por aquellas personas que de alguna u otra manera adquirieron su música. Las grabaciones en estudios

musicales, al tomar las propiedades del archivo o documento, posibilita la conservación y preservación del material auditivo, siendo más perdurable en el tiempo. Así, en un tiempo futuro se podrá volver a escuchar su música sin variaciones dentro del contenido. Vale aclarar, y tal como lo sostiene Diana Taylor, que los temas inmersos en el archivo pueden prestarse para diversas interpretaciones o significados.

En cuanto a la música como performance, se cumplen las cualidades principales descritas por los autores mencionados durante el trabajo. Como primer punto, los conciertos y presentaciones en vivo hacen de la música una estrategia que permite una relación directa entre el artista y el público. El carácter en vivo, propio de los performances, permite un ejercicio en tiempo real de acciones y discursos que complementan y contextualizan las letras de las canciones compuestas por Manuel Leonardo Chacón y Marco Felipe Chacón. Este performance o arte de acción ha sido uno de los vehículos más utilizados por éstos artistas. No solo porque no implican grandes recursos económicos sino porque permite un diálogo permanente con los espectadores, compartiendo simbologías y posiciones, cada uno con su respectivo papel dentro de la relación. De tal manera que las agrupaciones en las cuales han participado Manuel Leonardo Chacón y Marco Felipe Chacón se han orientado a la acción política dentro de barrios populares, eventos no-institucionales y festivales relacionados con la práctica de la memoria.

La tercera y última conclusión, parte del uso de la música como una práctica de resistencia y de poder, la cual entra en disputa con la historia construida desde el Estado. Por un lado, Manuel Leonardo Chacón y Marco Felipe Chacón han dedicado gran parte de su carrera como artistas a traer al presente los recuerdos vivos de su padre. A través de la musicalización de algunas poesías de Manuel Gustavo Chacón, reivindican y reproducen la memoria e ideas del líder sindical y popular, en los múltiples dispositivos de almacenamiento de audio y conciertos. Esto permite reconstruir constantemente otro imaginario de Manuel Gustavo Chacón frente a las historias relatadas desde la oficialidad.

Por otro lado, las letras de sus canciones hacen memoria de individuos y sucesos históricos que nunca han salido a la luz pública o pretenden ser olvidados por

los relatos oficiales de poder. Así, Manuel Leonardo Chacón y Marco Felipe Chacón dan cuenta de historias como la vida de Pedro Movilla, reproduciendo memorias de miles de sujetos que han trabajado y luchado desde la clandestinidad. Igualmente, las propiedades naturales de la música abren espacios para que estas memorias reversionen la historia oficial, visibilizando las múltiples realidades del conflicto armado en Colombia. De este modo, la música, utilizada como una estrategia de memoria, se convierte en una fuente de vital importancia para narrar historias de víctimas del conflicto, denunciando y visibilizando su dolor y duelo.

De esta manera, la música y las canciones se convierten en mecanismos alternativos de reconstrucción de memoria colectiva para Manuel Leonardo Chacón y Marco Felipe Chacón, al rescatar y hacer público memorias de individuos y hechos violentos que los relatos oficiales de poder pretenden olvidar.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

Franco, Natalia; Nieto, Patricia y Rincón, Omar. *Tácticas y estrategias para contar (historias de la gente sobre conflicto y reconciliación en Colombia)*. Bogotá: Friedrich Ebert Stiftung, 2010.

Capítulos o artículos en libros

Uribe, María Victoria (et al). “Introducción, objetivos y metodología de la investigación”. En: *Memorias en tiempo de guerra. Repertorio de iniciativas*. Colombia: Puntoaparte editores, 2009. 14-49.

Reátegui Carrillo, Félix. “Las víctimas recuerdan. Notas sobre la práctica social de la memoria”. En: Centro Internacional para la Justicia transicional (ICTJ). *Recordar en conflicto: iniciativas no oficiales de memoria en Colombia*. Colombia: ICTJ, 2009. 17-39.

Uribe, María Victoria. “Iniciativas no oficiales: un repertorio de memorias vivas”. En: Centro Internacional para la Justicia transicional (ICTJ). *Recordar en conflicto: iniciativas no oficiales de memoria en Colombia*. Colombia: ICTJ, 2009. 43-69.

Villa, Juan David. “La memoria como territorio en disputa y fuente de poder: un camino hacia la dignificación de las víctimas y la resistencia no violenta”. En: Centro Internacional para la Justicia transicional (ICTJ). *Recordar en conflicto: iniciativas no oficiales de memoria en Colombia*. Colombia: ICTJ, 2009. 73-102.

Jelin, Elizabeth. “La memoria en el mundo contemporáneo”. En: *Los trabajos de la memoria*. España: Siglo Veintiuno de España Editores, S.A., 2002. 9-16.

Franco, Natalia; Nieto, Patricia y Rincón, Omar. “Aplazar la muerte/seducir la vida”. En: *Tácticas y estrategias para contar (historias de la gente sobre conflicto y reconciliación en Colombia)*. Bogotá: Friedrich Ebert Stiftung, 2010. 5-10.

Franco, Natalia; Nieto, Patricia y Rincón, Omar. “Las narrativas como memoria, conocimiento, goce e identidad”. En: Tácticas y estrategias para contar (historias de la gente sobre conflicto y reconciliación en Colombia). Bogotá: Friedrich Ebert Stiftung, 2010. 11-41.

Taylor, Diana. “Acts of transfer”. En: *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*. Durham y Londres: Duke University Press, 2003. 1-51.

Firth, Simon. “La industria de la música popular”. En: Firth, Simon; Straw, Will y Street, John. (ed). *La otra historia del Rock*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2006. 53-85.

Artículos en publicaciones periódicas académicas

Ansaldi, Waldo. “Una cabeza sin memoria es como una fortaleza sin guarnición. La memoria y el olvido como cuestión política”. *Àgora-Revista de Ciencias Sociales*. No. 7, (2002): 65-87. Consulta realizada en enero de 2012. Disponible en la página web:

http://www.catedras.fsoc.uba.ar/udishal/art/cabeza_sin_memoria.pdf

Ros, Nora. “El lenguaje artístico, la educación y la creación”. *Revista Iberoamericana de Educación*. No. 33/5, (25 - 07 - 04): 1-7. Consulta realizada en enero de 2012. Disponible en la página web:

<http://www.rieoei.org/deloslectores/677Ros107.PDF>

Van Dijck, José. “Record and Hold: Popular Music between Personal and Collective Memory.” *Critical Studies in Media Communication*. No.5, Vol. 23. (diciembre 2006): 357-374. Consulta realizada en febrero de 2012. Disponible en la página web:

<http://www.sfu.ca/cmns/courses/2012/487/1Extra%20Readings/record%20popul%20music%20and%20memory.pdf>

Taylor, Diana. “Hacia una definición de “performance””. *Revista Picadero*. Traducción: Marcela Fuentes. No. 15, (septiembre/octubre/noviembre/diciembre 2005): 3-5.

Consulta realizada en febrero de 2012. Disponible en la página web:
<http://www.inteatro.gov.ar/editorial/docs/picadero15.pdf>

Vega Cantor, Renán. “Violencia y Trabajadores del Petróleo”. *Revista El Ágora USB*. No. 2, Vol. 9 (2009): 327-357. Consulta realizada en abril de 2012. Disponible en la página web:
<http://web.usbmed.edu.co/usbmed/elagora/htm/v9nro2/pdf/cap2.pdf>

Artículos en publicaciones periódicas no académicas

Sáenz Rovner, Eduardo. “La industria petrolera en Colombia. Concesiones, reversión y asociaciones”. *Revista Credencial Historia*. No. 49. Publicado en la Biblioteca Virtual del Banco de la República (1994-01-01) Consulta realizada en abril de 2012. Disponible en la página web:

<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/enero94/enero2.htm>

Faciolince Héctor, Abad. “Paras en el Congreso”. Consulta realizada en abril de 2012. Disponible en la página web:

<http://www.semana.com/portada/paras-congreso/80748-3.aspx>

Rupert, DeeDee. “Mya Dosch awarded the Beinecke Scholarship”. *The Carletonian*, No. 8. (May 30, 2008). Consulta realizada en febrero de 2012. Disponible en la página web:

http://apps.carleton.edu/carletonian/?story_id=419646&issue_id=419634

Romaniuk, Ana María. “La canción "La plaza de la historia y el dolor" de Alfredo Gesualdi y el dúo "Las voces del pueblo" son parte de la memoria y la identidad de un pueblo: Victorica. La música y el compromiso social”. Edición del 17/10/2010. Consulta realizada en marzo de 2012. Disponible en la página web:

http://www.laarena.com.ar/caldenia-musica_mas_alla_de_victorica-53581-1.html

Otros documentos

Pantoja Chávez, Antonio. "Las fuentes de la memoria. La fotografía como documento histórico". Universidad de Extremadura. Consulta realizada en febrero de 2012. Disponible en la página web: http://www.ahistcon.org/docs/murcia/contenido/pdf/14/antonio_pantoja_chaves_taller14.pdf

Rotania, Lucía. "El graffiti en la memoria rosarina". Escuela de Comunicación Social. Universidad Nacional de Rosario (2011). Consulta realizada en febrero de 2012. Disponible en la página web: <http://enredacion.bligoo.com.ar/el-graffiti-en-la-memoria-rosarina>

Dosch, Mya. "Murales y memoria. Un estudio comparativo de tres casos de arte memorial en la ciudad de Buenos Aires". SIT Study Abroad. (5 de diciembre, 2007) Consulta realizada en febrero de 2012. Disponible en la página web: http://digitalcollections.sit.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1159&context=isp_collection

Peidro, Miguel Angel. "El arte de acción". Performanceología. Todo sobre el arte de performance y performistas. Consulta realizada en marzo de 2012. Disponible en la página web: <http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/el-arte-de-accion-miguel-angelpeidro.html>

Ferrando, Bartolomé. "La performance como lenguaje". Performanceología. Todo sobre el arte de performance y performistas. Consulta realizada en marzo de 2012. Disponible en la página web: <http://performancelogia.blogspot.com/2007/07/la-performance-como-lenguaje-bartolom.html>

Gonzalez, Leonardo. "Las implicancias de la psicología en el arte de performance. Una mirada relacional entre el organismo y el mundo de los objetos".

Performanceología. Todo sobre el arte de performance y performistas. Consulta realizada en marzo de 2012. Disponible en la página web: <http://performancelogia.blogspot.com/2007/09/las-implicancias-de-la-psicologa-en-el.html>

Prieto S., Antonio. “En torno a los estudios del performance, la teatralidad y más”. Performanceología. Todo sobre el arte de performance y performistas. Consulta realizada en marzo de 2012. Disponible en la página web: <http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/en-torno-los-estudios-del-performance.html>

Corti, Berenice. “Redefiniciones culturales en la Buenos Aires post Cromañón. El debate sobre el vivo de la música independiente”. Facultad de Ciencias Sociales UBA. Consulta realizada en abril de 2012. Disponible en la página web: [http://www.ram2009.unsam.edu.ar/GT/GT%2040%20%E2%80%93%20Producci%C3%B3n%20y%20Consumo%20Culturales%20en%20el%20Mercosur.%20Entr%C3%A9%20las%20Pr%C3%A1cticas%20Independientes,%20las%20Pol%C3%ADticas%2040%20-%20Ponencia%20\[Corti\].pdf](http://www.ram2009.unsam.edu.ar/GT/GT%2040%20%E2%80%93%20Producci%C3%B3n%20y%20Consumo%20Culturales%20en%20el%20Mercosur.%20Entr%C3%A9%20las%20Pr%C3%A1cticas%20Independientes,%20las%20Pol%C3%ADticas%2040%20-%20Ponencia%20[Corti].pdf)

Montague, Amanda. “Collective Memory and Performance: An Analysis of Two Adaptations of the Legend of Beatrice Cenci”. McMaster University. *Open Access Dissertations and Theses*. (2011) Consulta realizada en abril de 2012. Disponible en la página web: http://digitalcommons.mcmaster.ca/cgi/viewcontent.cgi?article=7141&context=open_dissertations&sei-redir=1&referer=http%3A%2F%2Fwww.google.com.co%2Furl%3Fsa%3Dt%26rct%3Dj%26q%3Dmontague%252C%2520amanda.%2520%25E2%2580%259Ccollective%2520memory%2520and%2520performance%253A%2520an%2520analysis%2520of%2520two%2520adaptations%2520of%2520the%2520legend%2520of%2520beatrice%2520cenci%25E2%2580%259D%26source%3Dweb%26cd%3D2%26ved%3D0CDIQFjAB%26url%3Dhttp%253A%252F%252Fdigitalcommons.mcmaster.ca%252Fcgi%252Fviewcontent.cgi%253Farticle%253D7141%2526context%253Dopendissertations%26ei%3DaXIqUKGOHoS89gTCmoD4CA%26usg

[%3DAFQjCNHaBMCDDlgIcmKnhg-pqm4MVGHiFg#search=%22montague%2C%20amanda.%20%E2%80%9Ccollective%20memory%20performance%3A%20an%20analysis%20two%20adaptations%20legend%20beatrice%20cenci%E2%80%9D%22](http://www.ecopetrol.com.co/contenido.aspx?catID=32&conID=36271)

Ecopetrol S.A. “Perspectiva histórica”. Consulta realizada en abril de 2012. Disponible en la página web:
<http://www.ecopetrol.com.co/contenido.aspx?catID=32&conID=36271>

Centro de Documentación de los Movimientos Armados-CEDEMA. “Cartas de los prisioneros de guerra del ELN solicitados en extradición”, 2008. Consulta realizada en abril de 2012. Disponible en la página web:
<http://www.cedema.org/ver.php?id=2527>

Fundación Comité de Solidaridad con los Presos Políticos-FCSPP. “La lucha final contra el destierro”, 2008. Consulta realizada en abril de 2012. Disponible en la página web:
http://www.comitedesolidaridad.com/index2.php?option=com_content&do_pdf=1&id=32

Sindicato Nacional de Trabajadores de la Industria de Alimentos-Sinaltrainal. “Homicidio de Manuel Gustavo Chacón”. Consulta realizada en abril de 2012. Disponible en la página web:
<http://www.sinaltrainal.org/index.php/otras-iniciativas/tribunal-permanente-de-los-pueblos/tpp-sesi%C3%B3n-colombia/audiencia-petrolera/163-homicidio-de-manuel-gustavo-chacon>

Entrevista a Manuel Gustavo Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo. Realizada en Bogotá, 28 de marzo de 2012.

Entrevista a Manuel Gustavo Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo. Realizada en Bogotá, 5 de abril de 2012.

Entrevista a Marco Felipe Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.
Realizada en Bogotá, 17 de abril de 2012.

Entrevista a Marco Felipe Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.
Realizada en Bogotá, 26 de abril de 2012.

Anexo 1. Formato. Entrevistas realizadas a Manuel Leonardo Chacón y Marco Felipe Chacón, integrantes de la agrupación El Furibundo.

Objetivo de la entrevista: Realizar un estudio cualitativo a partir del análisis de las narrativas de víctimas del conflicto armado colombiano, en base a su historia de vida y composición de letras musicales, que permitan comprender, dentro de la subjetividad, el porqué de la música como mecanismo alternativo de memoria colectiva.

Datos

Nombre:

Fecha:

Hora:

Primer tema o eje a tratar: Trayectoria de vida.

- En este primer eje se pretende que el individuo haga una autobiografía, a petición pero por su cuenta, para que pueda desarrollar su visión de la realidad.
- No se pretende delimitar un periodo particular de su vida, sino conseguir que el entrevistado cuente lo que desee para luego comprender el contexto social y político en el que desenvuelve su historia.
- Se busca que el sujeto entrevistado aborde dimensiones como su contexto familiar, el contexto espacial, experiencia de participación social y organización social, y finalmente, experiencia como víctima del conflicto.

Segundo tema o eje a tratar: Narrativas musicales.

- Este segundo eje pretende analizar el por qué utiliza la música como mecanismo de reconstrucción de historias, enfocadas al relato y la denuncia de acontecimientos violentos del conflicto armado en Colombia.
- Busca analizar las historias relatadas en sus canciones y la dimensión social y política de estas.
- Busca determinar qué recuerdan los entrevistados y cómo lo recuerdan para componer la lírica de sus canciones.

Preguntas guía para el segundo tema o eje a tratar: narrativas musicales.

- ¿Por qué utilizar la música como mecanismo de reconstrucción de historias y de memoria?
- ¿Por qué es importante hacer memoria a través de la música?
- ¿Cuáles son las ventajas o desventajas de hacer memoria a través de expresiones artísticas musicales?
- ¿Qué relación existe entre memoria, política y música?
- ¿Cuál es la responsabilidad del artista en la reconstrucción de memoria colectiva?
- ¿Cómo se forma la(s) agrupación(es) en las que ha participado? ¿Desde qué año?
- ¿Quién compone las letras de la(s) agrupación(es)? Y ¿De qué hablan estas letras? ¿Qué los motiva a componer sobre estos temas?
- ¿En qué eventos ha participado la(s) agrupación(es) durante su historia? ¿Alguno dentro del marco de temas de memoria? y ¿Cómo es su participación?
- ¿Qué cambios ha(n) tenido la(s) agrupación(es) durante el paso del tiempo en el contenido de sus canciones?

Anexo 2. Entrevista. Manuel Leonardo Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

Fecha: 28 de marzo de 2012

Hora: 11 am

Manuel Leonardo Chacón: Mi nombre es Manuel Chacón. Tengo 35 años, nacido en Barrancabermeja Santander. Hijo de un matrimonio muy simpático. Manuel Gustavo Chacón, en ese entonces hippie, se escapa con mi madre María Elisa Uribe, hija de un gran terrateniente santandereano. Entonces ellos se escapan, se casan a escondidas y bueno, yo soy resultado como de esa lectura. Tengo dos hermanos: Marco Chacón y Aralí Chacón.

Manuel Gustavo Chacón, mi padre, por asares de la vida, más bien por anécdotas de la vida... Él fue hippie desde los 13 años. Fue andariego más que hippie. Él viajaba mucho por toda Colombia, se conocía casi todo el territorio nacional. Creo que viajando, empieza a conocer todas la problemáticas de indígenas, de campesinos, de pescadores, de mineros. Y creo que es determinante en su vida como revolucionario, ¿no? El conocer la vivencia de los invisibles del país, ¿no?

Por asares de la vida, cuando mi madre estaba embarazada, un amigo que se acababa de graduar del colegio, un amigo de mi papá, le dice que si él sabía llegar a Barranca, que él no conocía. Que si lo llevaba para presentarse al SENA, para poder entrar posteriormente a trabajar en ECOPETROL. Mi papá arrancó y se fue con el man a llevarlo a Barranca. Estando afuera, el amigo entra al SENA a presentar el examen, y un personaje X se le acerca a mi papá y le dice: “Quiubo, ¿usted ya llenó el formulario?” Y mi papá: “no, no lo he llenado”. El man le da el formulario, mi papá arranca la foto de un carnet y se presenta al SENA. A los 15 días fue el amigo a buscar los resultados a Barranca, pues ya sabía llegar. El man que se acababa de graduar del colegio no pasó el examen, y mi papá que no había estudiado, creo que hizo hasta quinto de bachillerato no más, con una intermitencia tremenda porque era vagabundo, fue eso, como autodidacta, pasó el examen y entró a estudiar al SENA.

En ese entonces se va mi madre y mi padre, se van para el SENA. Se van para Barranca a vivir en una habitación arrendada. Mi papá remontaba los zapatos de los amigos y les hacía bota campana. Bueno, el man hacía de todo para poder comprarme la leche. A mí me empezó a gustar la teta pero ya grande. Sí, porque no tomé teta de chiquito. Y empieza este hombre a estudiar en

el SENA. Inmediatamente termina de estudiar metalistería en el SENA lo integran a ECOPETROL. Entra a trabajar como trabajador de planta en ECOPETROL. Más que por su filial, por su filiación política, porque él no tenía partido, o no era militante de ningún partido, era por su excesivo carisma con la gente. El man tenía un carisma alucinante.

Él tenía un carisma alucinante. Me doy cuenta de eso ya volviendo a Barrancabermeja después de 25 años de su asesinato. Todo el mundo tiene algo que contar de él. Todos tienen una anécdota con él. Incluso gente que no conozco me cuenta algo de él. Yo decía: pues qué bonito haber vivido una vida así, que después de 25 años a uno lo recuerden con cariño y con unas historias súper bonitas también. Muchas de esas ficticias, tengo que aportar, ¿no? Pero eso, como el hecho de querer decir “oiga yo lo conocí” yo estuve con él. Que personaje sería para tener una influencia tan fuerte en la gente. Y precisamente por ese carisma que tenía con la gente, con los trabajadores, él se presenta a la USO, como para ser dirigente de la USO y pasa. Estoy hablando de los años 80 que hay una configuración política en el país, ¿no? Ya se había en cierta manera mermado la violencia política de los años 50, pero ya se estaban imaginando un país, ya venía la idea para esos años, ya tenían el proyecto neoliberal en la cabeza.

Entonces, claro, ubicándolo en la situación mundial, ya se tenía pensado el neoliberalismo para Colombia también como se lo tenía pensado para toda América Latina. Colombia a diferencia del Cono Sur y de Centro América, digamos, la predominante para ahí, para meter el neoliberalismo en el Cono Sur fueron las dictaduras militares, ¿no? En Centro América las guerras civiles, y aquí en el norte de Sur América fueron las dictaduras, como los gobiernos corruptos con terrorismo de Estado, y con democracias estables, ¿no? Las aparentes democracias estables pero con terrorismo de Estado dándole a la *lata*. Claro, ahí viene toda una serie de luchas donde está el movimiento campesino; a Barrancabermeja como epicentro industrial del Magdalena Medio, se dirigen campesinos del Sur de Bolívar, del Nordeste Antioqueño, del Sur del Cesar, del Magdalena Medio en general, ¿no? Pero en ese tiempo era una unión sindical obrera que hacía activismo; no solamente con los trabajadores de la industria del petróleo, sino que había un activismo durísimo con el territorio, ¿no? Entonces las luchas campesinas, mineras, de los pescadores, de los estudiantes, del movimiento cívico, estaban integradas en una sola plataforma de lucha. Ahí, en ese entonces en Barrancabermeja existía la Coordinadora Popular de Barrancabermeja. Chacón se integra a la USO creo que en el 84, 84-83, ¿no? Yo me acuerdo, mi papá era obrero. Mi papá no fue un burócrata sindicalista del espacio como los de ahora. Era un

obrero. Trabajaba turnos de doce horas. “El 6 a 6”, me acuerdo de ese, un trabajo de muchísima fuerza. Era levantar esos tubos de los oleoductos y armarlos, ¿no?

El hombre era un excelente trabajador, pero en la casa siempre andábamos mal de plata porque igual era un obrero. Siempre teníamos invitados, siempre llegaba mi papá con alguien en peores condiciones, o el mercado que no teníamos además, lo repartía para todo el mundo. Entonces eso como que eso a veces molestaba mucho a mi mamá; santandereana de temple.

Creo comprender porque hace una apuesta en la que su vida misma está apostada, ¿no? El apuesta su vida a riesgo es porque está enamorado de todo un proceso de liberación, como de reivindicaciones y de luchas. Y empieza el paramilitarismo a finales de los años 80. Y el paramilitarismo nace dirigiéndose hacia a Barrancabermeja. De hecho, si uno hace un mapa geopolítico y de cronología, ve como el paramilitarismo comienza a moverse para controlar Barrancabermeja, ¿no? Uno ve como se bajan por un lado, primero se bajan por el río, y por el otro lado entran a Chucuri, Cimitarra, hasta que cercan Barrancabermeja en el 90, ¿no? Es en el 98 cuando se adueñan de Barrancabermeja los paramilitares.

A Chacón en ese momento, la USO, que no era lo que es ahora, de alguna manera daba como un blindaje, ¿no? Los dirigentes eran intocables. Y el asesinar a Manuel Gustavo era decir: “hijueputa si matamos a este malparido matamos al que sea. Ya que cuento de USO ni que hijueputa. Aquí mandamos nosotros.” A Chacón le hicieron varios atentados antes de matarlo. Y él por su carisma romántico, además porque era un loco enamorado de la vida, yo creo que él sabía que estaba en peligro, pero él yo creo que él decía: “¿para qué me van a matar a mí?” Yo creo que él no se tomó muy en serio que lo iban a matar, aunque le hicieron varios atentados. Y en efecto, a él lo asesinan en enero del 88. Lo asesinan desde una camioneta de la Armada Nacional, con miembros de la Armada Nacional. La camioneta después de disparar se mete al batallón. Fue una vaina descaradísima. Y el caso hasta hoy está absolutamente impune.

Después de que asesinan a Chacón, en el mismo asesinato de él, Barranca era un lugar donde el ELN, y las FARC, y el M-19 y todas las guerrillas tenían una presencia importante. Un frente del ELN, una cuadrilla, una milicia del ELN, adopta el nombre de Manuel Gustavo. Entonces se llamaron: Milicias Populares Manuel Gustavo Chacón. Estas milicias posteriormente se convierten en el frente más grande y más poderosos que tiene el ELN en el Magdalena Medio. Pero en el momento en que aparecen las milicias hacen una arremetida contra la familia, ¿no? Como, “vamos a acabar no solamente con Chacón sino con todo lo que lo recuerde.” Y al muy

poco tiempo del asesinato de Chacón, nosotros teníamos una compañera que nos cuidada pues cuando mi mamá viajaba, y era como una tía para nosotros. Se llamaba Esperanza Díaz, Panchita. Y el 29 de abril, no me acuerdo cuando fue, venía llegando Panchita a la casa y estábamos Marco y yo jugando en la calle y la vimos y salimos corriendo como los chinos, así a saltarle encima a la gente, y faltándonos un par de metros para saltar encima de ella, salió un tipo detrás de un Ficus que había en la esquina y le pegó 7 tiros en la cabeza. Después se comunican con mi madre y le dicen que qué pena, que se habían equivocado, que pensaban que era ella, que la próxima no fallan. Desde ese día, salimos de Barranca para no volver a Barranca, como para no vivir más en Barranca. Entonces eso, no solamente fue el asesinato y el desmembramiento familiar, sino también nos desplazaron.

Llegamos a Bogotá en tránsito porque íbamos para la Unión Soviética, que allá íbamos a asilarnos políticamente. Ahí íbamos a pedir asilo político. Y convencen a mi mamá de que no pida el asilo, que se quede aquí en Bogotá. Que Bogotá en cierta medida era más grande y más difícil de ubicar, pero que la vida de exiliado es terrible. Porque hay una castración cultural, no solamente del territorio sino también cultural. Bueno, llegamos y nos quedamos en Bogotá.

Cuando hay un desmembramiento familiar y más cuando hay un hecho violento, uno como hijo, yo como hijo de un sindicalista asesinado, pues uno crece con un montón de dudas, ¿no? Y preguntas que no tienen respuesta. ¿Por qué lo mataron? ¿Por qué fue el gobierno? ¿Por qué fue el gobierno el que lo mató, si mi papá no era una mala persona? ¿No? Hay como una serie de preguntas infantiles que necesitan ser resueltas.

Yo creo que a mí me afectó bastante el cambio de Barranca a Bogotá porque es un “estrellonazo” cultural el “hijueputa”. Barrancabermeja es una ciudad multirracial y multicultural pero predomina la emocionalidad, ¿no? En estos días leyendo un libro sobre Barrancabermeja: “Las anécdotas de Arnulfo sobre Barrancabermeja”, decía que los arranquemos gozan de una emocionalidad supremamente fuerte. Cuando están bravos están enlutadísimos; cuando están tristes son histriónicos, lloran durísimo; y cuando están felices son de una felicidad al exceso. Y un cambio cultural así, a una ciudad como bastante inclemente y discriminadora como Bogotá, pues me afectó bastante, ¿no? Y yo creo que este choque de que hubieran matado a mi papá, de que hubieran matado a Panchita, de que nos hubieran sacado de Barranca, logré canalizar todos estos conflictos emocionales con la música. En un comienzo fue más terapéutico, el empezar con

la música a hacerle catarsis a toda esta realidad y a estas dudas que tenía sobre la existencia misma, ¿no?

En ese año llegamos, bueno en el 91 o algo así, empecé a tocar con un grupo que se llamaba Disolución Moral, que era el grupo musical de la resistencia Red Skin, en ese momento naciente. Vinculado a la UJP, que es la Unión de Jóvenes Patriotas, la UP de los jóvenes, y a la Juventud Comunista Colombiana, en ese entonces en Santa Fe quedaba la sede, las dos sedes y ahí empieza a nacer el Red Skin, como ahí se empieza a formar este proyecto de la resistencia Red Skin en Bogotá, bueno y empieza ese parche de la resistencia Red Skin, pero a diferencia de los combos de los cabezas rapadas de ahora, pues digamos había menos incidencia en la farandulearía, o sea, había menos farandulearía y más contacto con la gente en los barrios populares. Barrios como el Policarpa, barrios como Patio Bonito, el Olarte, pues que eran barrios populares, como nacidos a partir de procesos revolucionarios y que también tenían una gran recepción de víctimas, ¿no? De gente que llegaba con historias muy parecidas a la mía o muy diferentes, incluso más duras. Entonces claro, ahí viene un análisis como un poco infantil ¿no? Un poco, digamos sin método, sin metodología, sobre la realidad del país; y la música termina siendo un canal para transmitirlo, y también para darme cuenta de que mi historia no era solamente mía sino que aquí había una vaina sistemática, que le estaba pasando a muchísima gente en muchísimas partes del país.

En esa medida, no solamente con la música comienzo a trabajar políticamente, ¿no? Yo nunca quise ser militante tampoco. Nunca quise ser militante del partido comunista, ni autodenominarme anarquista, ni Maoísta, ni Trotskista, ni Estalinista, ni mierda de eso. Veía, y todavía veo la militancia como una “limitancia”, ¿no? Creo que los dogmas se cierran a la banda y la vida misma todo el tiempo le está enseñando a uno. Y creo que el poder de la diferencia es lo que le enseña a uno, ¿no? El conocer, respetar, aceptar, no sé, tolerar, otros puntos de vista también sirven para que uno no cierre la cabeza.

Entonces eso, por eso nunca me casé con dogmas o con partidos y si le hice la apuesta al poder que tienen las expresiones artísticas. Confío mucho más en la incidencia del arte sobre la gente, que en un discurso harto y *ladrilludo* desde un podio. Además normalmente, y lo digo por experiencia propia porque conozco, los cabrones que más hablan bonito, que se sientan y uno dice: “que revolucionario este hombre, como habla”, son los que más hablan mierda, mejor dicho el que más habla pues, es el que menos hace. Mientras que con los artistas por lo menos hay un

contacto con la realidad, ¿no? Por lo menos eso, con los artistas populares sí, y tú que eres músico sabes eso, ¿no? Uno ve la gente del barrio como se reúne a partir de que los chinos del barrio están bailando o están haciendo una obra de teatro. Y como también son vehículos o canales en los cuales estatizan un poco sus realidades.

Yo terminé el colegio aquí en Bogotá y me fui a estudiar sociología en Cuba. Cuba porque yo no tuve Batman, no tuve Robin, no tuve Mujer Maravilla. Mis héroes eran el Che Guevara, Fidel Castro, Camilo Cienfuegos, Camilo Torres Restrepo. Pero mis héroes, y digamos como comprendí parte del ideario inconcluso de mi padre era como el sueño de toda esa generación, era hacer una Cuba en Colombia, ¿no? Entonces tenía muchas ganas de conocer Cuba. Quería saber cómo vive la gente en Cuba, y por qué la gente aquí en Colombia se hizo matar para lograr algo parecido. Había leído muchísimo sobre Cuba, obviamente, es imposible negar que hubo una fuerte influencia, y me fui para allá. Me fui a estudiar sociología.

Cuando volví a Colombia, después de la universidad dije como: “no, no quiero ser un extraterrestre que mira el objeto de estudio desde el podio,” ¿no? No sé, tuve muchos dilemas con la carrera como tal y me vine absolutamente confiado y seguro de que las transformaciones empiezan de lo micro a lo macro, ¿no? Que la transformación de la sociedad empieza desde la casa, desde el barrio, desde el pueblo. Y un motor dinamizador de estos procesos son las expresiones culturales artísticas. Entonces cuando me vine de allá monté un centro cultural en Piso 3, que era Piso 1, en el primer piso de Piso 3. Confiando en que no iba a ser un espacio solamente de muestra de arte, sino como un lugar dinamizador de procesos. Con el paso del tiempo y también la presión económica, el lugar terminó convirtiéndose en un tomadero, en un bar, y no me gustó mucho y cerré. Después de varios años de haber cerrado, volví como a trabajar con la gente del Salmon, de Vivo Arte y me quedé en el edificio, ¿no? Y con mi compañera, montamos un proyecto cultural que era casi, o sea, mejor dicho era como la continuidad pero aprendiendo de los errores del Piso 1, y lo llamamos el Eje. El Eje Centro Cultural. Todo el mundo cree que es porque el Eje Ambiental queda al lado, pero realmente pretendía, pretende y sigue pretendiendo ser un eje dinamizador, ser un eje dinamizador de procesos. Vincular el arte, pues como nos interesa muchísimo la relación arte-política. Y pues hemos trabajado todo el tiempo en eso con el centro cultural. En este momento El Eje se integró a una red de centros culturales que se llama la Redada y ahora la Redada trabaja en la casa, ¿no? La sede de la red es la casa del Eje.

Cuando yo me fui para Cuba, yo tocaba ya en ese tiempo en Furibundo Serna. Con Furibundo fue muy simpática la vaina porque aunque yo me fui para la universidad todo ese tiempo, cuando volvía, volvía a ver que nuevas canciones habían, o yo traía nuevas canciones, las montábamos, grababa las baterías y me volvía a ir, y El Furibundo seguía haciendo conciertos con las baterías grabadas. Eso era muy charro. O sea en vez de buscarse otro batero como que no me taparon nunca el bache. Ellos grababan las baterías y se presentaban así.

Cuando volví, retomé otra vez con El Furibundo. Ahí como que se empezó a volver más serio el compromiso con el grupo. La cuestión de que fuéramos los hijos de Manuel Gustavo Chacón, que Marco cantara y que yo tocara la batería; que el grupo tuviera una propuesta revolucionaria, como con letras que hablaran sobre la realidad colombiana desde un punto crítico y con una posición revolucionaria, pues esto llamó la atención a muchísima gente, ¿no? Entonces en esa medida el grupo empezó a tener una cierta dinámica como de difusión, pero aparte a tener como más compromiso, más compromiso con la banda, como a tomarnos más en serio la banda.

Pero realmente el interés del Furibundo era ese, era como no hacer música de propaganda sino tratar de versionar nuestras memorias y nuestras vivencias, que ahí están metidas, pues como todo el tiempo estar conociendo gente que ha sido víctima del conflicto, del conflicto armado y del terrorismo de Estado, y pues eso lo intentábamos visibilizar con la música, ¿no? Digamos era como un espacio de trabajo político independiente al trabajo político que todos tenemos por fuera del grupo, ¿no? Porque pues siempre tuvimos activismo político. Llámese, no sé, llámese trabajo con centros culturales, trabajo con organizaciones de derechos humanos; bueno todos estábamos vinculados a procesos o a trabajos con la gente. Y nada, pues como que llega un momento en el que no es que nos hayamos rendido sino que definitivamente nunca nos ganamos un peso con El Furibundo entonces no nos daba para vivir y pues hay que pagar arriendo, hay que pagar servicios y ya el grupo pasa a un segundo lado, pero como Furibundo seguíamos funcionando como colectivo, ¿no? Incluso todavía se trabaja como colectivo.

Paralelo al Furibundo, desde la época antes de viajar, yo tenía una fascinación con la imagen. Entonces como que el cine y la fotografía me alucinaban pues. Pero siempre fue como un hobby pasivo, ¿no? Yo creo que desde que tengo memoria me veo casi una película diaria. Casi todos los días me veo una película diferente porque tengo una fascinación, una adicción con el cine tremenda. Venía un poco frustrado con el video de la sociología, sin embargo llegue a trabajar aquí a Bogotá, cuando volví de la universidad llegué a trabajar como sociólogo. Estuve

trabajando en un proceso de agricultura urbana con las comunidades de centro-oriente. Eran todos los barrios Egipto, Laches, Cruces, Girardot, Dorado.

Después de eso, entré a trabajar al CINEP como analista de violencia política, y ésta carga fue tremenda. Era tremenda porque era coger los testimonios de la gente, leer testimonios de la gente todo el tiempo, estar leyendo declaraciones de cómo los habían torturado, cómo los habían violado, cómo le habían matado al familiar, y claro, esto es una carga que se va echando uno. Eran muchos casos que leía en un solo día y esto empezó a generarme paranoia, miedo, ataques de ansiedad y de llanto porque sí. Me levantaba atacado, yo no soy una persona llorona, para mí me resulta bien complicado llorar, y había momentos, cuando trabajaba en la revista, en Noche y Niebla, que es del CINEP, que, me levantaba con unos nudos los hijueputas y ataques de llanto que no me paraban, con una paranoia terrible y hablé con la gente de la revista y les dije: “mire, que pena con ustedes pero no puedo, no puedo con esta carga tan hijueputa, es muy pesado como comerse así tan crudo tanta violencia.” Entonces yo les dije: “yo soy fotógrafo, yo estudié fotografía en UNITEC antes de irme para Cuba y en Cuba estudié también fotografía e hice unos talleres de cine y esa vaina. Denme más bien una cámara y yo les hago reportaría, porque el análisis de violencia política me quedó grande, me pesa demasiado”.

Digamos en ese momento se me presento la fotografía como, porque primero estaba trabajando en una revista, entonces también necesitaban, ellos siempre como que no tenían fotógrafo de la revista sino le compraban fotos a otros fotógrafos. Entonces yo les dije: “no pues déjenme y yo les hago el trabajo de fotografía mejor y suavícenme un poco esto de estar leyendo casos”. Me sueltan una cámara, pero ya entro en la tecnología, entro en la era de la fotografía digital y yo pues estudiando en la escuela de Cuba que son fundamentalistas, pues eran fundamentalistas en esa época, pues una foto era como se dispara y ya, no le comía cuento a la fotografía digital pero me fui dando cuenta de sus ventajas, y fui como de manera autodidacta reaprendiendo a hacer fotografía y terminó la cámara convirtiéndose en una herramienta buenísima. Primero, es como la herramienta que me permite ir hasta los territorios, ir a las comunidades, conocer las diferentes realidades del país, pero además es muy loco porque no solamente se conoce el dolor, que era lo que me pasaba con el análisis de violencia política que era solamente consumir dolor, dolor, dolor de la gente. Aquí uno ve que en la cotidianidad de la gente no solamente hay dolor, ¿no? También hay esperanzas, también hay otras prácticas que no son evasivas del dolor sino que complementan el cotidiano de las personas, también hay

procesos, ¿no? En medio de esos procesos uno aprende un montón. Pero también al momento de aprender también puede compartir ese conocimiento con otras comunidades, ¿no? Entonces como oiga, si ustedes tienen el problema que se les pudre la cosecha, en San José de Apartadó hicieron unos deshidratadores solares que son buenísimos y les deshidratan la comida y la comida deshidratada no se les pudre. ¿Cómo se hace? Y yo bueno, más o menos les hago un plano de cómo era la vaina. Y eso, se da cuenta uno de que lo que le enseñan en una comunidad uno puede compartirlo con otras comunidades y eso se vuelve como bonito, ¿no? Por un lado, porque se goza uno la geografía nacional y lugares que no todo el mundo conoce. Por otro lado, uno ve y conoce los múltiples universos que hay en este país. Ve que las problemáticas no son tan diferentes entre una y otra, ¿no? Pues que obedecen realmente a una campaña del sistema, de ganarse territorio, pues como de control de territorio, de entregarle el país a las transnacionales, bueno hay como una media para todo el país, ¿no? Casi es el mismo dolor de toda la gente. Entonces eso, con la fotografía aprendí a enamorarme más de los procesos. Vi que la cámara era un pretexto para seguir siendo vagabundo y me gusta muchísimo. Y eso, como que toda mi vida y toda mi historia nacen desde el dolor, pero ha sido el metabolismo del dolor a convertirlo en esperanza, a transformarlo en algo estético. También ha sido una carrera larga conspirando para cambiar, ¿no? Conspirando para transformar y contaminar la vida del viejo valor de la solidaridad a lo que está alrededor de uno. Y eso, pues nace una historia a partir del dolor pero pues todo el tiempo ha sido eso, el metabolismo a convertirlo en esperanza, en trabajo, en arte. Y han sido como mis caminos, la fotografía, la música, y el trabajo desde la cultura, el trabajo como con los centros culturales.

Anexo 3. Entrevista. Manuel Leonardo Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

Fecha: 5 de abril de 2012

Hora: 10am

Mario Arturo Suárez Mendoza: Estas preguntas surgen de la entrevista que hicimos la vez pasada. La primera es: ¿Cuáles fueron las principales razones para asesinar a Manuel Gustavo Chacón?

Manuel Leonardo Chacón: Primero, es que Manuel Gustavo está en un contexto histórico, ¿no? Está en un contexto histórico de la política colombiana y está en un contexto geográfico también. Manuel Gustavo llega muy joven a Barrancabermeja, y en Barrancabermeja él cómo que alimenta su espíritu revolucionario con toda la fenomenología de lucha social que hay en Barrancabermeja, y que siempre hubo a través de la historia.

Manuel Gustavo gozaba de un carisma impresionante, además que este man era un man grandísimo y barbado y mechudo, y en Barrancabermeja pues quién comete la estupidez de dejarse el caballo largo con ese calor tan verraco, ¿no? Entonces era un personaje visible porque era raro, pero además era uno loco supremamente extrovertido y gozaba de un carisma con la gente impresionante. Era *mamagallista*, chiflado, músico. De repente él se paraba en una esquina, sacaba la flauta y empezaba a tocar y armaba un concierto; y por ahí empezaba como a dar línea política. El loco yo creo que era más anarco en un verraco. O sea, realmente en ese momento de la historia en Barrancabermeja estaban todos los sectores de la izquierda colombiana. Estaba Barrancabermeja como la escuela, ¿no? Manuel Gustavo era obrero petrolero. El man se ganó el cariño de toda la gente, de todos los trabajadores alrededor y también como del movimiento cívico. Entra a la Unión Sindical Obrera, que hasta el momento la gente de la USO era intocable. Eran como los intocables en Barranca porque la USO en teoría es como una columna vertebral de la historia y del crecimiento y del desarrollo de Barrancabermeja, ¿no? Que es un municipio que se crea a partir de luchas sociales. Entonces es el primer municipio de obreros de empresa en Colombia, ¿no? En este momento, en los 80, hay un desplazamiento del paramilitarismo por tomarse el territorio, ¿no? El primer lugar a donde se dirige el paramilitarismo en la historia de Colombia. Es toda la avanzada que hacen desde Puerto Boyacá hacia Barrancabermeja. Y Chacón era un man supremamente conocido allá porque el loco estaba metido con el movimiento

campesino, con el movimiento cívico, con los estudiantes, con los sindicalistas, con todo el mundo; eso por su carácter extrovertido. A demás que tenía el blindaje que era de la USO, entonces creo que es más como un escarmiento público asesinar a Chacón, decir: “hijueputa le dimos a este man, le damos a cualquiera.” Y en efecto, el asesinato de Chacón es como el efecto dominó de una guerra cruda que empieza en Barrancabermeja y un asesinato sistemático en el que caen dirigentes campesinos, sindicales, cívicos, estudiantiles, etc. Es como el primer personaje como público, querido, al que le pegan para empezar a darle a todo el mundo. Creo que la muerte de Chacón es un escarmiento público, es el primer escarmiento público en Barranca en los 80.

Mario Arturo Suárez Mendoza: A Manuel Gustavo Chacón lo asesinan desde una camioneta de la armada nacional ¿Cuál ha sido la responsabilidad del Estado colombiano y de la fuerza pública que cometió este acto?

Manuel Leonardo Chacón: Ninguna, por el contrario. Mira, hay una publicación que es creo que la investigación más intensa y más como concreta también, ¿no? Se llama el Camino de la Niebla sacado por el CINEP, por justicia y paz, en el tercer tomo, en el segundo tomo, que hablan sobre el asesinato político, sobre las ejecuciones extrajudiciales y ahí se ve como con el caso hay toda una maraña, toda una construcción para generar los mecanismos de impunidad. Hasta el momento, hasta el sol de hoy, se hizo un juicio, se individualizo al conductor de la camioneta que era en efecto un Teniente o un tipo de la armada nacional. Tres días antes le dan la baja de la Armada Nacional, entonces como le hacen el juicio a él; no queda como un crimen de Estado porque ya no pertenecía a la institución, entonces el caso se resuelve así. Pero en dos tribunales permanentes de los pueblos ha salido como un caso tipo de crimen de lesa humanidad.

Mario Arturo Suárez Mendoza: ¿Qué dice la historia oficial frente al asesinato de Manuel Gustavo Chacón?

Manuel Leonardo Chacón: La historia oficial durante los primeros años lo justificó. Se justificó porque paralelo al asesinato de Manuel Gustavo el ELN hace una milicia, una milicia popular, una milicia urbana con el nombre de Manuel Gustavo, y posteriormente esta milicia se convierte en uno de los frentes como más grandes y más organizados del Magdalena medio. Entonces se justifica. Incluso hasta hace muy pocos años todavía utilizaban el argumento de Manuel Gustavo como el vínculo de la guerrilla con el sindicalismo. Pero pues digamos que el argumento de nosotros ha sido: “pongan las pruebas. Nosotros tenemos las pruebas de que el

Estado si asesino a Manuel Gustavo, pero no hay ni una sola prueba de que él haya sido guerrillero.” Entonces si te pones a mirar ahí, Simón Bolívar era guerrillero porque todas las guerrillas de Colombia hicieron la Coordinadora Guerrillera Simón Bolívar.

Mario Arturo Suárez Mendoza: Después de llegar a Bogotá ¿Han vuelto a recibir amenazas?

Manuel Leonardo Chacón: No, no porque mi mamá, pues digamos también por el contexto en el que salimos de Barranca, mi mamá prefirió como ocultarnos. De alguna manera como *caldestinizarnos*, silenciarse y no figurar en nada, entonces como que nos hicimos un poco invisibles. Hasta determinado momento que es cuando nosotros empezamos como hijos a abanderarnos y a resolver preguntas que veníamos trayendo de la historia, ¿no?

Mario Arturo Suárez Mendoza: ¿Y ahí ya empezaron a recibir amenazas?

Manuel Leonardo Chacón: No, amenazas no. Digamos lo que si hemos tenido es como hostigamientos, como provocaciones y eso.

Mario Arturo Suárez Mendoza: ¿Cuál ha sido su trabajo personal en términos de reconstrucción de memoria de su padre y de otras víctimas del conflicto armado en Colombia?

Manuel Leonardo Chacón: Hay que partir de que yo crecí con dos historias, ¿no? Con una historia viva, que es la de los recuerdos vivos de una papá, ¿no? Y una historia narrada. Entonces el proceso de construcción viene como juntando esta vida familiar con las historias de él como dirigente. Pero digamos en lo que vengo cayendo en cuanto ahí es que un error de la izquierda es la *iconización*, ¿no? Volver iconos a las personas, cuando realmente las personas salen punteando o encabezando procesos que son procesos, ¿no? Realmente no son las personas, no es una persona o no son líderes los que hacen las luchas sino que ellos obedecen a las coyunturas, ¿no? De repente asoman la cabeza haciendo parte de un proceso que está comprendido por muchísimas personas, ¿no? Entonces como que el proceso de reivindicación de la memoria obviamente ha sido eso, rescatar las propias memorias, las memorias familiares, tratar comprender por qué lo mataron, por qué se mantiene el caso en la impunidad, pero al mismo tiempo aprendiendo, en ese recate, que obedece a un proceso histórico, ¿no? Creo que lo que realmente es importante es ver el porqué de las luchas. Por qué se organizaba la gente, y contrastarlo con el ahora. Yo creo que el utilizar la memoria, el reivindicarla también trae como re versionar o sea hacer una versión diferente a la institucional para mostrar capítulos de la

historia de los cuales se puede aprender de los errores, pero también eso, valorar los procesos que se llevaron, ¿no?

Entonces si uno se pone a mirar las razones por las que luchaban en ese entonces tenían mucho que ver con la nacionalización de los recursos naturales en Barranca. Con toda esta cuestión de toda una reforma agraria, como del problema de tierras, etc. Si uno se pone a mirar en este momento, si uno se queda recordando, la derecha no, la derecha ha seguido caminando. Y hay que ver que las condiciones en este momento justifican mucho más la lucha popular que ese entonces, porque en este momento ha sido mucho más agreste la forma y el ataque sistemático de la derecha al mismo país. Yo personalmente creo que la memoria, estas otras memorias del país son un derecho para todos los colombianos. Es el derecho a conocer otra versión no las versiones de la historia y las justificaciones que da el establecimiento para justificar lo que hay ahora.

Mario Arturo Suárez Mendoza: ¿Qué trabajo se realizaba en Piso 3 en torno a la memoria? ¿Qué actividades realiza la Redada y el Eje en cuanto a temas de memoria?

Manuel Leonardo Chacón: Pues en un comienzo empieza como con la gente de Vivo Arte. Se convierten en cómplices de un proceso que empieza primero siendo un homenaje a mi papá, como a la poesía de mi papá. Era como un desafío también a la derecha y al establecimiento político colombiano, y era decir como: “hijueputa hace 18 años ustedes asesinaron a Manuel Gustavo. Ustedes lo mataron pero la poesía del man ahora la están cantando muchas gentes en muchos géneros”, ¿no? Entonces era una recopilación musical de los poemas de él tocados por muchas personas, que se llamaba “Por más que les pese la memoria crece”. Y este “Por más que les pese la memoria crece” termina convirtiéndose como en una campaña de homenajes pero también tratando de rescatar los procesos en diferentes partes del país. Entonces estuvimos en Castillo, en el Meta, en Medellín, en Barrancabermeja, acá en Bogotá, haciendo este ejercicio de memoria y llegando a lugares donde estuvo el paramilitarismo muy fuerte y sigue el paramilitarismo como dominando la región. Llegar con ejercicios culturales y artísticos, sacudirle la memoria a la gente de las comunidades, pues con armas tan peligrosas como el arte y la cultura.

Mario Arturo Suárez Mendoza: ¿Por qué utilizar la música como mecanismo de reconstrucción de historias y de memoria?

Manuel Leonardo Chacón: Pues no solamente la música, yo creo que todas las expresiones artísticas son una de las tantas formas o vehículos de hacer un proceso de reconstrucción de memoria porque particularmente en el arte, en las expresiones artísticas, el arte coge desprevenida a la gente, ¿no? O sea las personas no se predisponen ante el arte. Las personas consumen el arte de una manera como grata, fluida. Es muy diferente cuando uno se sienta a escuchar un man hablar mierda dos horas, en un discurso hartísimo que a los 5 minutos la cabeza se bloquea y no presta atención, a ver una obra de teatro, a ver una fotografía, a ver un documental, a escuchar el coro de una canción o la historia en una canción; es mucho más explícito, ¿no? No es *adoctrinante* pero si por lo menos entra y deja una duda o una semilla sembrada en la cabeza del espectador o del escucha. Entonces ahí se da por cumplido la misión de haz conocido sin darte cuenta de otra versión de otras múltiples memorias, no sé.

Mario Arturo Suárez Mendoza: ¿Cuál es la responsabilidad del artista en la reconstrucción de memoria colectiva?

Manuel Leonardo Chacón: Pues yo creo que responsabilidad como tal es el no convertir las expresiones artísticas en propaganda, ¿no? No volver *adoctrinante* las expresiones artísticas sino utilizarlas como un vehículo, como una forma de canalizar las historias, las versiones, las propuestas, las críticas, etc. A partir de las expresiones artísticas no caer en un rol panfletario porque en esa medida ya pierde un poco de credibilidad creo.

Mario Arturo Suárez Mendoza: ¿Cómo se forma el Furibundo? ¿Desde qué año? ¿Por qué se forma?

Manuel Leonardo Chacón: Bueno el Furibundo es un proceso larguísimo. ¿Cómo se forma? A ver, resulta que yo tocaba desde finales de los 80, principios de los 90 con Disolución Moral, con los hermanos Moreno y después armo un grupo con mi hermano que se llama La Terrorista. A mí me echan de Disolución Moral. No, Disolución Moral pasa y se vuelve Papá Montero, y de Papá Montero me echan por falta de compromiso. Y yo armo una banda con mi hermano que se llama La Terrorista y con La Terrorista empezamos como a condensar un poco ya el trabajo de memoria. Digamos que con Disolución Moral y con Papá Montero hablábamos mucho de la violencia contra el fascismo; hay que acabar con el fascismo, hay que destruir, hay que patear. Un discurso muy *Skin Head*, ¿no? Era también *mamagallista*. Mamábamos mucho gallo con Disolución Moral y con Papá Montero, porque uno de los hermanos Moreno, que goza

de una inteligencia como visceral para los chistes negros, utilizaba mucho ese sarcasmo para la composición. Con La Terrorista empezamos a trabajar frecuentemente el tema de reivindicaciones de memoria ya que mi hermano y yo teníamos vocería en el grupo.

Mario Arturo Suárez Mendoza: ¿Marco no tocaba en Disolución Moral?

Manuel Leonardo Chacón: No, Marco en ese momento era un pelado de 15 años que era un nerd que se sentaba a estudiar todo el tiempo y le pedí el favor en la Terrorista que leyera algunas canciones mientras conseguíamos un cantante. Y este man de repente nos hizo el favor. Nos sale un concierto por allá en el colegio Cafám y el man así como con una vergüenza: “me da pena, me da pena”. Yo le dije vea: “cuando se suba a la tarima haga lo mismo que hace en el ensayo, hable y cante ahí”. Pues nada, este man cuando se sube a la tarima cambió completamente, no sé qué le pasó a este man. Cuando se sube a la tarima, puso los pies en la tarima tuvo una transformación ni la “hijueputa”, se apoderó de la tarima, manejó al público con una facilidad, al punto en el que nosotros nos mirábamos con los de La Terrorista y decíamos: “¿qué le pasó a este man?” Y generó euforia. Y empezamos a hacer muchos conciertos con La Terrorista y paralelo a esto, Papá Montero se quedó sin baterista, y me llaman de nuevo los hermanos Moreno: “oiga venga toque con nosotros”. Entonces yo para no jugar doble militancia le dije como: “bueno, hagámosle, pero unamos los dos grupos. Unamos y miramos que pasa ahí.” Todos éramos *Skin* en ese entonces. Todos éramos de la *Red Skin*. Entonces, salió el nombre de Furibundo Serna porque era el apodo de adolescencia del Che Guevara, cuando era hincha furibundo de un equipo de Rosario. Bueno este apodo del Che que es el Furibundo Serna sale porque era un hincha furibundo del rugby. Eso está en la biografía del Che hecha por Paco Ignacio Taibo II; ahí aparece el nombre del Furibundo Serna. Entonces, claro, pues todos éramos rojos, internacionalistas, éramos jóvenes, calvos como el Che, por lo tanto este nombre que integraba todas estas particularidades de nosotros y empezamos a tocar con el Furibundo Serna. Luego, ya para el 2006 tuvimos como una división que terminó como en un problema como personal con uno de los hermanos Moreno que era el guitarrista y nosotros armamos el Furibundo por aparte. Él se apodera del Furibundo Serna. Que el nombre es de él; que todo el que ha hecho; que él es el Furibundo Serna. Nosotros dijimos: “listo mi hermano, pues siga usted con el Furibundo Serna y nosotros armamos otro proyecto aparte”. Pero el man siguió jodiendo y dijimos: “Pues sabe qué, ni mierda, nosotros somos Furibundo y punto y ya. ¿Qué nos va a decir? Nos quedamos Furibundo y seguimos trabajando. Digamos como que los conciertos que hicimos

los hicimos con sindicatos, la USO, FECODE, SINALTRAINAL, bueno cualquier cantidad de organizaciones no gubernamentales, como defensores de derechos humanos como la Alvear Restrepo, el MOVICE, pero si llega un momento en el que empezamos a re cuestionar, ¿no? Qué tan bobos útiles terminamos siendo en ese círculo de las ONG y de los sindicatos. También viene un enfrentamiento, no tanto en enfrentamiento sino un cuestionamiento sobre el género y sobre las temáticas; si vamos a seguir jugando a visibilizar la problemática colombiana desde el concepto de izquierda o si nos arriesgábamos a ser *lengüi-sueltos* y hablar realmente de las realidades que veíamos en el cotidiano, ¿no? Si vamos a jugar a ser como los bobos útiles de las ONG y de los sindicatos y de cantar de paz y democracia y de esa mierda que no creemos, o realmente íbamos a continuar expresando y utilizando la música como un vehículo real de las vivencias, aprendizajes y del permanente rescate de las memorias populares que hacemos en nuestras actividades cotidianas.

Mario Arturo Suárez Mendoza: ¿Quién compone las canciones del Furibundo? ¿De qué hablan? ¿Qué los motiva a componer sobre estos temas?

Manuel Leonardo Chacón: Las letras normalmente las hacemos con Marco, con mi hermano. Pero igual pasan por una aprobación colectiva, de decir: “píllese este tema, habla de esto, o escuchen esto que se nos ocurrió, tal.”

¿De qué hablamos? Pues hablamos de este país indigno en el que vivimos. No nos queremos quedar solamente, pues nunca El Furibundo quiso quedarse solamente en solo un género, ni incluso ser músicos. El Furibundo no fue un grupo que se proyectó para ser “la banda”. Era un espacio donde nos encontrábamos unos amigos que sabíamos tocar, o que intentábamos saber tocar y donde podíamos concretar parte de las cosas que pensábamos. Por ejemplo estas canciones del último disco, que realmente habla de muchos temas, pero casi todos hablan de la realidad colombiana, ¿no? Temas como el de *Mancuso*, como el de *Vamos a ver*, como el de *Pedro Movilla*, o mamaderas de gallo como *I wanna be gringo*, como el *Yihad Latino*. El Yihad Latino la compuso uno de los Moreno hace muchos años pero igual era una mamadera de gallo porque igual era un enfrentamiento a los gringos. Es como enfrentarse a un yihad latino al imperio norteamericano, y es: “vamos a desarrollar las multinacionales y vamos a sub desarrollar a los gringos.” Es como una parodia divertida. O la canción del gringo que es como burlándose un poco del mezquino y vendido sueño americano que le dan a los niños, pues como al niño que cree en el sueño americano. Es una burla de este mezquino sueño americano.

Canciones como Pedro Movilla, que ya tiene una connotación bastante seria. A Pedro Movilla yo no lo conocí personalmente, pero lo he conocido casi vivencialmente por la familia. Y la canción de Pedro Movilla es una canción tal cual una repetición de la *repetidera*. Es el discurso de duelo de los familiares de Pedro, ¿no? Pero si miras el caso de Pedro Movilla y miras cualquier otro caso de los miles de desaparecidos que hay en Colombia es el mismo: la angustia permanente de no poder tener a su familiar, de no saber qué pasó con él; de saber todo el tiempo que está muerto, pero mantener la esperanza de que está vivo; de despertarse teniendo la esperanza de volver encontrarlo; de encontrarlo pero acostándose con las pesadillas de las mil y un formas en que pudo haber sido torturado y asesinado. La cotidianidad de un familiar de un desaparecido es acostarse pensando como lo mataron o como lo torturaron y despertarse con la ilusión de encontrarlo vivo; de que perdió la memoria; de que siempre esta esa esperanza hasta no ver. Igual si lo encuentran, van a encontrar huesos y esto tampoco sirve. No hay un duelo y la vida entera es un duelo para las víctimas. Es una permanente tortura. Creo que esta canción era como decirles a los familiares de los desaparecidos y a la sociedad entera que los desaparecidos también nos duelen a nosotros. Era eso como, un mensaje como eso, los desaparecidos también me duelen a mí, son parte de mi historia.

O la canción de Mancuso, que parte de la indignación más hijueputa cuando vemos a Salvatore Mancuso entrar al Congreso de la República, se pone la mano en el pecho, canta el himno de Colombia y todos los congresistas lo reciben como si hubiera entrado el Cesar de verdad a Roma. Era una mezcla de sentimientos y de emociones de tristeza. Que vergonzoso es la historia de este país para que esto esté pasando y nadie diga nada. Entonces hay que decirlo. Esa canción sin darnos cuenta la hicimos con un estallido, un grito de indignación, indignadísimos por lo que había pasado y de ver cómo ha Colombia le había importado un culo, en un contexto donde estaba todavía Álvaro Uribe en el poder. Todavía está el hijueputa en el poder, porque esta con Santos gobernando igual. Pero en este tiempo el terrorismo de Estado, este miedo se respiraba en el ambiente. Entonces eso, que un grupo de chinos maricas, porque hasta ese momento o hasta no sé qué momento a los sindicalistas y a la gente de las organizaciones sociales los *rockeros* y los músicos les parecen un montón de chinos locos y chinos maricas que sirven es de relleno. Y realmente estas personas no han comprendido la importancia y la incidencia que tienen el poder de las organizaciones artísticas y culturales en los territorios mismos.

Algo que perdieron las organizaciones de izquierda en este país que es el trabajo de barrio, y eso lo están haciendo los movimientos artísticos y culturales ahora, ¿no? Entonces era como un grito de indignación, de decir: “hijueputa, cómo es que esto pasa en Colombia y nadie dice nada?” Mi hermano hizo un video en *Movie Maker* ahí como con recortes de internet y lo pusimos, y cuando nos dimos cuenta este video le había dado la vuelta al mundo y organizaciones en un montón de partes estaban pasando el video y mostrándolo, como diciendo: “en Colombia todavía hay gente que se indignan con esta vaina.” Y hasta el punto en que nos decían eso: “estos chinos maricas son muy imbéciles o son muy osados.” En un contexto de violencia donde todavía digamos los falsos positivos estaban en su furor, el paramilitarismo estaba infiltrado en todas las ramas de la sociedad y de la política, pues cantar este tipo de cosas era durísimo.

En Barrancabermeja, yo me acuerdo muchísimo, fuimos a tocar y se me presentó un comandante paramilitar como a intimidarme con un hijueputa discurso. Yo me acuerdo cuando el tipo se me presenta y a mí se me revuelven todas las emociones y el tipo me estaba hablando y yo: “listo, ¿vamos a hablar? Hablemos.” En un momento el tipo me dice: “Sabe que Chacón usted es una persona con la que se puede hablar” algo así me dijo el tipo este; “y las organizaciones sociales los traen a ustedes a ponerlos de bocones en la plaza los dejan solos. Entonces mañana cuando ustedes vayan a tocar acá nosotros vamos a venir a acompañarlos para que la gente de bien de Barrancabermeja sepa que ustedes no están solos”. Y yo le dije: “pues muy bien ojalá vengan, y vengan con los oídos bien abiertos hijueputa porque tenemos muchas cosas que decirles.” Y en efecto, al otro día, no llegaron las paramilitares o si llegaron, llegaron desarmados. Les dimos un sancocho de *verborrea* al paramilitarismo. Entró en pleno concierto de El Furibundo la Armada Nacional con unos tipos de civil. Unos tipos con camisetas de básquetbol y con ametralladoras en la mano y desde arriba les dimos caldo de lengua. Provocándolos, digamos algo que me pareció una chimba es que estos perros adiestrados, porque son eso, son como animales adiestrados, no diferentes al ESMAD o estos paramilitares que son gente castrada mentalmente y entrenada para responder violentamente, quedaron mamando porque no saben qué hacer cuando alguien desde la tarima haciendo música los está atacando y con el público mirando y ellos dicen: “bueno y ¿qué? ¿Los matamos aquí o qué?” Me imagino, ¿no? “Bueno, ¿los matamos aquí o que hacemos?” Y nada, pues no supieron responder a esa

situación, se quedaron callados y se fueron. Entonces como que esto fue una anécdota muy charra pues.

Mario Arturo Suárez Mendoza: Acá en Bogotá en que eventos ha participado el Furibundo? ¿Alguno dentro del marco del tema de la memoria? ¿En diversos festivales de la memoria que se realizan?

Manuel Leonardo Chacón: Mira, hay también que ver que El Furibundo esta desde 1991, ya como Furibundo Serna, ¿no? Nosotros irresponsablemente nunca llevamos un registro de conciertos. Tuvimos un registro de conciertos hasta el 2006 más o menos, donde íbamos contando los conciertos en los que habíamos tocado. Como en eventos de memoria, tocamos incluso con *Desarme* en un *Septimazo*, no me acuerdo, en dos o tres *Septimazos*, tocamos en vainas de memoria. En el lanzamiento del movimiento de H.I.J.O.S, en dos encuentros nacionales de víctimas, bueno como en varios espacios de memoria donde había organizaciones de todas las clases, como indígenas, campesinas, estudiantiles y de víctimas, pero un registro de esos conciertos no llevamos.

Lo cierto es que, digamos que de alguna manera El Furibundo ha sido un espacio de militancia, como de acción política, que no ha sido el único para nosotros porque digamos como vehículos para hacer acción política tenemos cualquier cantidad de formas. Entonces es como mirando por donde es la comba del palo para llegar a joder, pero el Furibundo fue un vehículo o ha sido una herramienta de acción política. Y también como Furibundo hemos hecho otras cosas que no necesariamente en tarimas, espacios de memoria, pero si se han hecho ejercicios de memoria. No sé, como aquí en el Dorado Centro Oriental en el Festival de Arte y Paz de la Corporación; en los que hemos tocado como en el diez festivales que han hecho. Pero también digamos como que parte del trabajo ha sido bajarnos de la tarima y como a *truequiar* con los músicos del barrio y con la gente del barrio y hacer serenatas con guitarras acústicas y eso, utilizando la música también como Furibundo, no como el formato *rocanrolero* ni nada, pero sí pero si como un vehículo fundamental para la acción política, no necesariamente desde el rock.

Anexo 4. Entrevista. Marco Felipe Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

Fecha: 17 de Abril de 2012

Hora: 6pm

Marco Felipe Chacón: Bueno, mi nombre es Marco Felipe Chacón. Soy una persona que se ha dedicado a explorar a través de la vida. Desde el punto de vista académico, me he dedicado al estudio del derecho y de las ciencias sociales. Desde el punto de vista personal pues a tratar de estar tranquilo y de ser feliz a través de procesos de dignificación de mi vida propia y de tratar de a portar a procesos de dignificación de los demás. Soy una persona que considera que tiene una historia que es muy valiosa y creo que es muy rica digamos en situaciones relacionadas con la historia del país y sobre todo en el contexto histórico de violencia en el país, que me ha permitido formar un perspectiva crítica frente a lo que es la actualidad colombiana y lo que ha sido la historia que me ha tocado vivir a mí y a la gente con la que comparto la vida en mi contexto, en los diferentes contextos en los que me muevo.

Yo soy *barranqueño*. Nací en Barrancabermeja, Santander. Barrancabermeja es una ciudad al sur de Santander que está situada en una región que se llama el Magdalena Medio. Una región donde colindan el sur de Bolívar, el nordeste antioqueño; entonces digamos que es una región bastante importante en términos de riqueza para el país y bastante estratégica para el control de grupos armados, sobre todo para las fuerzas regulares e irregulares de Colombia. Ese contexto territorial ha determinado mucho la historia de las situaciones sociales que se presentan en la región o en esa ciudad; del país también porque digamos que Barrancabermeja nace y se desarrolla plenamente en el siglo XX con todo el tema de la explotación del petróleo. Antes del tema de la explotación petrolera era la cuna de los indígenas Yariguies, una comunidad indígena resistente, una comunidad que hacia parte de la familia de Los Caribes y tenía todas las características de un pueblo digno y soberano, que fue exterminado a raíz de la invasión española, fue masacrado y ultimado a raíz del tema de la explotación petrolera.

Esta explotación petrolera trajo a los gringos al centro de Colombia y a toda la fuerza humana obrera que se acentuó ahí en la región. Ese contexto histórico, siempre se le ha dado una connotación particular a Barranca porque siempre ha sido un pueblo de gente *frentera*, de gente guerrera, luchadora, que ha vivido en medio de dificultades, porque el Magdalena Medio es una

región árida y agreste para vivir, mucho calor y mucha vaina, pero ha tenido gente que ha venido de todos lados del país a guerrearla y a buscarse un futuro ahí, trabajando para las empresas petroleras que se han asentado en el territorio.

Mi familia es del Santander. Mi papá era un estudiante *charaleño*, de un municipio que se llama Charalá en Santander y mi mamá era de un pueblo que se llama Pie de Cuesta. Ellos, en algún momento de su historia terminan yendo a Barranca a pues porque mi papá encontró trabajo con la empresa ECOPETROL y terminaron acentuándose ahí. Mi papá entró a trabajar en temas de metalurgia como un obrero y rápidamente entendió las dinámicas de la lucha sindical, se enroló con el sindicato y allí pues floreció como luchador popular, aunque en su juventud había tenido mucho contacto con esa dinámica revolucionaria de los jóvenes de los años 60 y 70, pero es ahí en el sindicato, en la Unión Sindical Obrera (USO), donde él encuentra unas raíces bastante fuertes de lo que es el santandereano aguerrido y revolucionario. Digamos que gracias a esa lucha es que mi papá empieza a desarrollarse en el sindicato. Generó unos vínculos muy grandes con la gente de la región, con los obreros de la empresa, con el campesinado que estaba siendo desplazado del sur de Bolívar, de Antioquia y de otras partes del país, que llegaba a Barranca porque veía en Barranca una luz en términos no de prosperidad económica pero por lo menos en suficiencia de recursos para mantenerse vivos y llegaban en unas condiciones muy tremendas, campesinos pues desplazados de sus tierras. Eso en la década de los 80, que es cuando empieza todo el auge de la penetración paramilitar y la conformación de grupos paramilitares. Mi papá logra, gracias también a su condición de artista, porque él era un poeta y un músico empírico, logra conectarse mucho con la gente haciendo yo creo que lo que les nacía del corazón, porque de lo que yo tengo recuerdo es que los liderazgos políticos en ese momento no estaban basados en el tema del reconocimiento del líder sino en el trabajo popular; de que la gente hacía por la simple razón de hacerlo, no como ahora que todo tiene un contexto de caudillismo y de réditos electorales que es bien complicado, que eso es de hecho es lo que mucha gente recuerda de mi papá y que por eso es que creo que mantiene vivo la imagen del loco poeta ya que ejemplificaba ese deseo y esperanza popular de cambio y de bienestar.

Nosotros crecimos en esas condiciones. Mi papá en la lucha sindical, trabajando en la empresa. Nosotros crecimos como niños normales, desde cierto punto de vista. Tenemos acceso a educación que nos brinda como beneficiarios de ECOPETROL; nosotros tenemos acceso a las becas educativas de ECOPETROL; pues teníamos acceso a alimentos normal, digamos que

vivíamos en unas condiciones bastante dignas. Obviamente crecimos como niños acostumbrados a la manifestación, al olor a gas lacrimógeno, a las barricadas y toda esa vaina. Para nosotros era normal ver todo eso en plena efervescencia revolucionaria de los 80. Y pues normal todo hasta que acaecen los hechos lamentables donde la Armada Nacional en conjunto con los grupos paramilitares del Magdalena Medio empiezan a hacer una penetración bastante agresiva hacia Barranca, asesinando a líderes de izquierda. Uno de esos pues fue mi papá; uno de los primeros líderes sindicales asesinados ahí en Barranca. Y pues digamos que eso generó una gran conmoción en la ciudad. Hubo como cinco días de paro en la ciudad o enfrentamientos con la gente. Mi papá estaba involucrado en un proceso de unidad política en ese momento que era muy complicado ver en otras regiones del país que se llamaba el Frente Popular, que reunía a muchas fuerzas de izquierda entorno a la reivindicación de los derechos de la gente. Entonces eso fue un golpe al Frente Popular y generó una efervescencia bastante grande en todos los sectores de izquierda y de cierta forma tuvo un eco bastante grande el suceso en el país.

Nosotros como familia estamos ahí como expectantes y pues padeciendo ese gran dolor de la pérdida de un familiar, pero los sucesos determinaron con la configuración de una historia bastante singular y fue, digamos, a partir de esto es que nace un mito de la imagen de Manuel Gustavo Chacón que empezó a reconocérsele como un líder invaluable de la lucha social en Barranca, y empezó a generar un eco en la conciencia de la gente. Incluso eso llegó a un movimiento guerrillero que en ese momento adoptó el nombre de él para bautizar a uno de sus frentes. El ELN le puso el nombre de mi papá a un frente guerrillero de ellos y ese nombre lo que hizo fue absorber la esperanza de mucha gente, volviéndose casi una bandera de lucha y de confrontación del pueblo. Una situación que para nosotros tan chiquitos no dimensionamos sino hasta muchos años después, que vimos que permanentemente el nombre de mi papá era traído a colación como un referente de luchador ético más que un referente de luchador político desde el contexto electorero. Afortunadamente mi papá pues no hizo parte de ningún grupo político. Tuvo mucha cercanía con la gente de *A Luchar*, la intención de organización política que tuvo el ELN en algún momento aglutinando a varios sectores sociales, entre ellos el sindicalismo. Pero mi papá nunca fue militante de ningún partido y eso nos dio una enseñanza bastante grande en relación de cómo se construye política realmente desde la base popular y desde lo social, no desde lo electoral.

Digamos que eso fue lo que determinó un poco la historia de nosotros desde pequeños en Barranca. Un ejemplo gigante para nosotros. Fue todo un legado lo que nos dejó el hombre. Por problemas de seguridad posteriormente, porque éramos como la imagen viva de Manuel en Barranca, nos tocó desplazarnos hacia la ciudad de Bogotá y acá pues llegamos como llega un provinciano a una ciudad como tan indolente como Bogotá. Nos sentíamos totalmente perdidos, aunque siempre tuvimos como la compañía de la USO que fue la Unión Sindical Obrera, ellos siempre han estado como cerca a la familia, algunos dirigentes, ¿no? Y eso, fue un cambio bastante radical para nosotros. Nosotros acá pues crecimos estudiando en colegios muy orientados hacia el tema de la identificación de nosotros como nosotros mismos. Llegamos a estudiar en un colegio muy chévere que se llamaba el IDEPAC, que era una puesta de formación desde la autonomía, de un profesor que se llamaba Ricardo Rojas; él fue un ex guerrillero de Guadalupe Salcedo, autodidacta, que generó una propuesta de formación pedagógica bastante completa desde la exploración del sujeto como individuo y del trabajo en grupo enfocado mucho a la investigación. Digamos que eso nos permitió abundar un montón en esa conciencia social que nosotros ya teníamos despierta desde Barranca. No nos enclaustró dentro de las dinámicas de la pedagogía tradicional, que castran un montón la conciencia del individuo y digamos que nos permitió explorarnos a nosotros como individuos y empezar a hacer apuestas desde lo nuestro. Es así como llegamos a explorar la música y la cultura como alternativa de resistencia y de expresión y canalización de todo lo que veíamos en un contexto social como el de Bogotá y el de Colombia en general.

Ahí empezamos como a refugiarnos en la música. Nosotros músicos nunca fuimos y creo nunca lo vamos a ser y por eso nos acercamos mucho al tema del *punk* y del *hardcore*. Digamos de eso sonidos que son bastante expresivos, nacen mucho del corazón, pero la técnica pues en un principio no es que sea la gran cosa. Es una música fácil de hacer que cualquiera puede hacer, simplemente con que tenga ganas y explore un poquito lo hace. Y digamos que ahí empezamos a explorar y explorar, y en ese ejercicio de exploración nos encontramos con un montón de gente que estaba tratando de buscar ese canal de la música como mecanismo de expresión y de participación en los procesos populares de Bogotá, porque era aquí donde nos movíamos particularmente. Entonces acudimos a la música, felices. Todavía vemos en la música una herramienta bastante útil y dinámica para llegarle a la gente con otro tipo de lenguaje. A partir de

allí, y del encuentro con otros, empezamos a participar en bastantes escenarios de lucha en el país y en Bogotá.

Desde mi perspectiva personal pues yo empecé a estudiar *Derecho*, después del colegio empecé a estudiar Derecho, pues como por una perspectiva que tenía de acceder al conocimiento formal de los abogados, pero no con el ánimo de reivindicar justicia en un caso singular como el de mi papá, sino como por entender la maquinaria de un instrumento de dominación que es el Derecho. Entonces fue más como desde una perspectiva sociológica que quise abordar el Derecho. Y así lo he venido haciendo desde que terminé mi carrera, siempre la exploración ha sido más por ese lado, más que por el ejercicio del litigio y de la interposición de demandas. Entonces ese ejercicio también me ha permitido mucho acercarme desde otro punto de vista y con otras herramientas a procesos de construcción de lo popular, particularmente aquí en Bogotá que es donde he tenido también la mayoría de mi experiencia.

Digamos que en el andar de esos procesos de reivindicación de la memoria, en lo que caímos inmediatamente, empezamos a hacer música y empezamos a hablar de lo que pasaba en Colombia, nos encontramos con otra gente que no hacía música pero que estaba tratando de expresar un inconformismo de cómo se estaba construyendo la memoria en Colombia. Coincidimos con un proceso que se llama *Hijos e Hijas por la Memoria*, y digamos que en ese proceso coincidimos porque hubo una coyuntura que fue el tema de la *Ley de Justicia y Paz*, que en algún momento trató de decir groseramente que pues que aquí ya no había conflicto. Que estábamos en un periodo de post conflicto. Que ya teníamos que empezar hacer era las paces, que ya lo que teníamos que empezar a escribir las historias de lo que había pasado y perdonarnos y echar todo al olvido. Digamos que ahí nosotros vimos la necesidad de articularnos a procesos muchos más contundentes en términos de incidencia política. Entonces terminamos involucrados en el movimiento de Hijos e Hijas, con el que de cierta forma terminamos de generar algún tipo de impacto, aunque nosotros no buscamos generar impactos a nivel político por el simple hecho de generarlos sino era por la necesidad de generar posiciones frente a lo que estaba pasando y digamos que hemos estado ahí sentados en ese paseo pues como hasta hace como un año, dos años, que hubo ahí como una contingencia que nos hizo explorar otros caminos para manifestar esa necesidad de construir memoria desde otras voces.

Eso nos llevó a profundizar un poco sobre el tema de qué era la memoria para nosotros y como veíamos lo que se volvió como tan de moda últimamente en Colombia En Colombia hablar

de víctimas y de memoria pues se volvió casi una necesidad de las instituciones, precisamente por el enfoque post conflicto que se le estaba dando a la situación colombiana, y eso pues es una orientación de los gringos para soltarle más billete en su momento a Álvaro Uribe con todo el tema del Plan Colombia y ahorita al señor Santos pues con todo el tema de la cooperación militar que está recibiendo. Entonces nosotros siempre fuimos muy críticos en cómo las estructuras de poder son siempre las que han escrito la historia de Colombia y como esas voces disidentes han sido sistemáticamente calladas a través de la agresión física o de la culturización o de la estigmatización. Entonces digamos que procuramos hacer ejercicios de manifestación pública donde evidenciamos un poco esas figuras que habían sido olvidadas, aunque nosotros participábamos en conmemoraciones de líderes de izquierda asesinados para traer un poco al presente la vigencia de las ideas, de los rostros, de las movilizaciones y nosotros veíamos que funcionaban, la gente digamos que se sentía acogida cuando veía que otros, que gente menor se paraba en una plaza pública y decía: “oiga este man hizo tal cosa, este man tiene vigencia, las ideas de este man o de esta vieja tiene vigencia”, y digamos que eso no ha dejado adormilar un montón de procesos sociales que ahorita están como en permanente despertar.

Anexo 5. Entrevista. Marco Felipe Chacón, integrante de la agrupación musical El Furibundo.

Fecha: 26 de Abril de 2012

Hora: 8pm

Mario Arturo Suárez Mendoza: A Manuel Gustavo Chacón lo asesinan desde una camioneta de la armada nacional ¿Cuál ha sido la responsabilidad del Estado colombiano y de la fuerza pública que cometió este acto? ¿Qué dice la historia oficial frente a eso?

Marco Felipe Chacón: Bueno, el asesinato de Manuel Gustavo Chacón estuvo determinado por factores políticos y económicos que se estaban presentando en Barranca. Hacía muy poco tiempo se había dado una gran marcha campesina desde Barranca hasta Bucaramanga. Mi papá estuvo muy involucrado en el movimiento de la movilización campesina, desde el sindicato. En ese momento en el que es asesinado era tesorero de la USO. Él tenía un perfil alto dentro de la dirigencia del sindicato. Antes del homicidio lo habían amenazado muchas veces y de muchas formas. Le habían llegado invitaciones a la velación de él. Habían llegado ramos de flores con el nombre de él. Le habían hecho un atentado desde una bicicleta, por allá en un barrio donde él estaba haciendo su trabajo sindical. Le dispararon desde una bicicleta. Le habían hecho varios atentados.

Y el día del asesinato a él lo llaman. Eso era un quince de Enero, que es el día que les pagan a los trabajadores, la primera quincena del año. Él recibe una llamada, nosotros en la casa no teníamos teléfono sino que a nosotros nos llamaban a un teléfono que quedaba en una tienda de la esquina del barrio, pues ahí llaman a todo el mundo, y a él lo llaman y él habla con un supuesto trabajador, y él dice: “venga que tenemos problemas en el banco, no nos quieren pagar.” Entonces él se viste y se va para el banco y llega allá y se da cuenta que todo era una pantomima. Y cuando va saliendo, igual él aprovecha para cobrar la quincena, y cuando va saliendo con compañeros de él, lo que cuentan la mayoría de los testigos y los compañeros que iban con él, es que venía una camioneta y unas motos, y a él le disparan allí. Una o dos motos, no recuerdo bien. Le disparan, las camionetas dan una vuelta, en Barrancabermeja es una ciudad muy pequeña, casi un pueblo grande, y pues todo el mundo sabe quién es quién, todos se conocen; la camioneta desde donde disparan da una vuelta en un sector, a él lo matan en un sector que se llama El Comercio, que es como la especie del centro de la ciudad, el centro comercial de la ciudad. Pero

no es el centro porque en Barranca hay un municipio que se llama el Centro, o sea cuando uno dice el Centro de Barranca se refiere es a un municipio. Allá era el Comercio, se llamaba ese sector, que es como el centro de la ciudad. Frente a Telecom. Ahí estaba el Banco Popular y Telecom. Y a él lo matan ahí en la calle y la camioneta da una vuelta por el Comercio y se mete al batallón de la Armada que queda junto a la Unión Sindical. Entonces todo el mundo ve cuando la camioneta de la vuelta y entra al batallón.

Uno de los testigos del caso, que fue posteriormente asesinado, resultado ser el cuñado de la persona que iba manejando la camioneta, que era un cabo del ejército. Entonces pues eso indicaba pues que todo había sido cometido por la Fuerza Militar y la Armada Nacional, que es la que tiene la base en Barranca y pues obviamente por los grupos paramilitares del Magdalena Medio, que en ese momento estaban haciendo como la penetración paramilitar en Barranca, que es uno de los enclaves económicos del Magdalena Medio.

Entonces, bueno, a él lo asesinan. Pues ahí la gente se da cuenta de la vaina y empieza una especie de guerra civil porque todo el mundo sale a como a reclamar. La ciudad estaba llena de militares. Habían llegado muchos militares antes del asesinato, entonces eso preveía como que se estaban preparando para algo en la ciudad. Y empiezan a enfrentarse los diferentes movimientos sociales y armados que había en la ciudad contra el ejército y la policía. Eso fue más o menos un paro que duró casi 5 días. Fue un paro nacional de varios días y en Barranca duró como 5 a 8 días. Eso era todo el tiempo la gente protestando.

Y digamos que a nivel judicial lo llevó el Colectivo de Abogados. Ellos eran los que llevaban los casos de la Unión Sindical Obrera en ese momento. Y el caso se lo asignaron a un abogado que se llamaba Eduardo Umaña, pues que fue un defensor de derechos humanos, y al él también lo asesinaron en el año 98. Eduardo Umaña empieza la demanda contra los diversos partícipes. Primero empiezan a gestionar la investigación que estaba muy complicada, obviamente porque el ejército dijo que ellos no habían sido. Pues que no habían tenido ningún tipo de participación. En el desarrollo del proceso de investigación, el cuñado del señor que iba manejando la camioneta declaró que él había sido y fue digamos que el único al que pudo comprobársele responsabilidad, fue juzgado y pagó una cadena como de 10 años y ya está libre hace muchos años. Y al testigo, que era el cuñado de él lo asesinaron después acá en Bogotá. Obviamente no había ningún tipo de esquemas de protección para testigos. En esa época había una cosa que era la justicia sin rostro, entonces ellos aplicaron la justicia a su acomodo. Y el caso

presentó pues todos los esquemas de impunidad pues que hay en los casos de investigación por violación de los derechos humanos. Entonces pues las personas que cometieron el ilícito obviamente desaparecieron. No se sabe que fue lo que pasó. Pues hay muchas versiones de que los autores materiales fueron asesinados por el ejército, por la guerrilla, pero digamos que investigaciones más profundas a parte de la de la persona que iba manejando la camioneta no hubo. A esa persona no se le pudo investigar disciplinariamente como miembro del ejército, porque el ejército dentro de la investigación que se adelantó en ese momento demostró que él había sido desvinculado dos días antes del asesinato. Pues obviamente eso fue una cosa que cuadró el ejército después cuando vio que todo el mierdero estaba armado. Pero fue muy complicado a nivel jurídico comprobarlo.

La investigación a nivel disciplinario nunca prosperó. Toda la investigación se la llevaron, la trasladaron para Cúcuta y otras regiones donde se hacía casi imposible seguirle la cuerda a la investigación y terminaron archivando todos los procesos. Y más allá no se investigó. Nunca se supo de autores materiales, aparte del señor que iba manejando la camioneta. Ni de autores intelectuales. Pues ahí se presume que uno de los cerebros de la cosa era Faruk Janine que era un general que en ese momento comandaba la armada en el Magdalena Medio; uno de los grandes impulsores del paramilitarismo en Colombia. Y obviamente las directivas de Ecopetrol que fueron los que determinaron en últimas pues lo descartable de los sindicalistas en ese momento, ¿no? Eran los que más estaban jodiendo ahí en Barranca.

Entonces digamos que a nivel judicial no hubo mayor cosa. Digamos que a nosotros como familia nunca se nos reconoció ningún tipo de indemnización y de reparación, nunca. Y pues realmente nosotros como familia tampoco buscamos pues que un juez de la republica nos dijera pues quien había sido el responsable porque todo el tiempo hemos tenido el conocimiento de que es fue obra de un sistema represivo y no vamos a buscar que el mismo sistema represor nos reconozca y se limpie las manos dándonos 3 centavos por una cosa que el mismo Estado patrocinó. Entonces digamos que la impunidad desde el punto de vista formal judicial está ahí latente. A nivel social, digamos que esa era la preocupación más grande de nosotros, vimos que fue bien recibido por parte del pueblo Barranca y de Colombia, el hecho de que no se dejara perder la memoria de él. Entonces digamos que para nosotros desde ese punto de vista no hay tanta impunidad. No me refiero a impunidad desde el punto de vista que se castigue el asesinato de él sino impunidad en relación con sus ideas, a no dejarlas como perder y eso. Que eso fue una

cosa muy bacana que la misma gente ha sembrado ahí en la historia del pueblo y lo revive permanentemente. Pero digamos que impunidad a nivel judicial está ahí todavía latente. Pero igual no hay una preocupación muy particular por parte de nosotros como familia de que un órgano oficial investigue y nos diga quién fue el sicario, cuando sabemos que los responsables reales son los que están ahorita ocupando curules en el congreso o accediendo a cargos de poder público. En fin.

Mario Arturo Suárez Mendoza: ¿Cuál ha sido su trabajo personal en términos de reconstrucción de memoria de su padre y de otras víctimas del conflicto armado en Colombia?

Marco Felipe Chacón: Bueno digamos que una de las batallas de nosotros como familia siempre fue un poco la lucha contra el olvido y por la dignificación de la memoria de lo que fue Manuel Gustavo. Para nosotros no fue tan difícil porque Manuel Gustavo se volvió un símbolo de lucha y de resistencia en Barrancabermeja y en Bogotá, digamos que fue a donde llegamos a vivir, aquí la gente permanentemente lo estaba evocando. Digamos La clase trabajadora e incluso la dirigencia sindical se nutrió mucho en su lucha sindical gracias a la lucha de Manuel Gustavo y la imagen de Manuel Gustavo. Para nosotros fue muy valioso, pero esa lucha continuó y ahí fue donde nos encontramos con otras personas que también estaban como en la misma idea de no dejar perder esa idea de sus seres queridos que habían sido también vulnerados en sus derechos, asesinados o desplazados. Y entonces nosotros por dos lados a trabajar el tema de la memoria con el tema de mi papá. Por un lado, a nivel personal, Manuel Gustavo fue, aparte de ser un luchador social bastante reconocido él era poeta. Utilizaba el arte como una herramienta de acción política. Él fue poeta, músico, pues medio loco. Y nosotros utilizamos como la poesía de él para empezar a crear también música, a partir de lo que él escribió. Cuando nosotros empezamos a generar proyectos musicales utilizamos frecuentemente la poesía de él, para traer al presente toda esa obra poética que había construido. Realmente no era una poesía muy bien estructurada desde la técnica literaria, pero era una vaina que estaba muy conectada con el sentimiento popular, que eso es lo apreciable de su poesía. Que sonaba bonito lo que componía y decía lo que tenía que decir dentro del contexto en el que lo decía. Entonces empezamos a hacer canciones con poesías de él y eso nos dio también una línea clara de por dónde dirigir nuestro discurso en los escenarios a los cuales podíamos llegar con la música. Eso por un lado. Por otro lado, digamos que nos logró conectar, digamos esa forma de hacer memoria, digamos de meter la poesía de mi papá dentro de la música que estábamos haciendo, logró conectarnos con otra gente que estaba también estaba

construyendo memoria dentro de otros espacios, como las intervenciones en espacios públicos con galerías de la memoria, la evocación de memorias a través de la realización de eventos, de recorridos territoriales, cosas así. Entonces eso nos permitió conectarnos con un montón de gente que andaba en la misma tónica, que es lo que nos ha determinado de cierta forma en nuestro accionar político cultural. Empleando elementos culturales para hacer acción política.

Mario Arturo Suárez Mendoza: Después de llegar a Bogotá ¿Han vuelto a recibir amenazas?

Marco Felipe Chacón: No. Pues no tan directamente. Digamos, nosotros cuando estábamos en Barrancabermeja y pasó pues lo de mi papá nosotros permanecemos en la ciudad. Durante esa época fue muy difícil porque nosotros de cierta forma estábamos representando aun lo que era Manuel Gustavo para los agresores, para los asesinos. Entonces nosotros digamos que mientras estuvimos en Barranca nos rodeó mucha gente cercana y tuvimos que salir de Barranca porque que una de esas personas que estuvo acompañándonos muy de cerca fue asesinada, casi que delante de nosotros. Eso ya fue un claro mensaje para que nosotros nos fuéramos. Y salimos de Barranca. A nosotros en ese momento la USO y otras organizaciones de derechos humanos nos abrieron la posibilidad de exiliarnos, de irnos para otro país. Incluso nos habían propuesto irnos para la antigua Unión Soviética, porque eso ocurrió antes de la caída del muro. Entonces digamos que el partido comunista, los partidos de izquierda tenían mucho respaldo de la URSS, y nos abrieron la posibilidad de irnos para allá. Pero entonces mi mamá era una pelada, tenía como 29 años todavía, con 3 pelados, ella no había terminado el bachillerato. No tenía formación académica. Manuel era el mayor, que tenía como 11 años y mi hermana tenía 4 años. Entonces pues era una situación bastante difícil para irnos tan lejos de todo el mundo. Entonces resolvieron en últimas como ubicarnos en Bogotá. Cuando llegamos a Bogotá, pues llegara a Bogotá es perderse en un mar de gente. Bogotá es una ciudad muy grande donde pues uno pasa a ser uno más del montón. Con todas las dificultades que supone llegar en esas condiciones a una ciudad. Igual en ese momento los esquemas de protección pues no existían. Había mucho acompañamiento de las organizaciones pero determinado por la solidaridad, ¿no? Entonces era una vaina muy compleja, muy difícil para nosotros como familia. Y apenas llegamos a Bogotá nos ubicamos en una casa de un tío y después en un lugar que nos ayudó a conseguir la USO. Y acá duramos mucho tiempo tranquilos. Estábamos muy bien escondidos por decirlo de alguna forma. Sin embargo yo recuerdo que cuando estaba muy pequeño a veces llamaban a la casa a

decirnos cosas. Pero mi mamá nunca nos decía nada. Ella siempre nos trató de mantener lo más alejados de la realidad posible en ese momento. Sé que hubo algunas llamadas intimidatorias y esas cosas, pero más allá de eso pues no hubo una persecución tan directa, no se evidenció tanto. Igual digamos que esas fuerzas están más ocupadas en ese momento exterminando al resto de la izquierda de dirigencia política pues que a la familia. Ya suficiente daño nos habían hecho con sacarnos de allá. Entonces digamos que no hubo más persecución directa.

Mario Arturo Suárez Mendoza: ¿Por qué utilizar la música como mecanismo de reconstrucción de historias y de memoria?

Marco Felipe Chacón: Bueno, nosotros llegamos accidentalmente a la música. Nos encontramos con la música realmente. Yo le había comentado la vez pasada que Manuel empezó a andar con la gente de la JUCO y del Partido Comunista muy sardino. Nosotros empezamos a acercarnos a la gente del partido porque igual como familia nos invitaban a cosas de la izquierda colombiana; al Festival de Voz, a encuentros de gente, a muchos espacios de gente de izquierda. Y en uno de esos Festivales de Voz, Manuel conoce a personas que estaban ahí en una lucha al interior del partido, pues de la JUCO, pues como para hacer cosas más acordes con los intereses de la juventud, pues en ese momento y tenían un interés particular en el rock. Nosotros cuando estábamos en Barranca, pues es un pueblo costeño, un pueblo que es lleno de inmigrantes de la costa. Barranca pues gira en torno a la empresa y es mucho trabajador costeño. Entonces nosotros pues si hubiéramos seguido en Barranca creo que estaríamos tocando *Vallenato* tal vez, si hubiéramos sido músicos. Porque era mucho Vallenato. Pero habíamos tenido cierto contacto con el rock en ese momento, con el rock que estaba llegando de Chile, el rock en español. Entonces Los Prisioneros, el rock de España, Los Hombres G, todas esas agrupaciones. Pero yo me acuerdo mucho de Los Prisioneros. Yo creo que de las primeras canciones de rock que yo escuché fue de Los Prisioneros. Y eso a mí, digamos la letra de los manes, pues yo era un culicagado de 8 o 9 años, y pues a mí me gustaba mucho el rock de esos manes. Y cuando Manuel llega acá y está con todo ese parche, pues se encuentra con varias personas ahí. Y en uno de los Festivales de Voz traen a un grupo ruso de rock and roll. Y los manes quedan ahí como: oiga si estos manes están haciendo esta mierda pues hagámosle. Y los manes empiezan a ensayar. Invitan a Manuel a tocar la batería. Manuel no sabía tocar batería. Ellos ensayaban con ollas y con cajas de cartón. Con las limitaciones que supone hacer rock hace 20 años. Es que esa vaina era muy complicada. No había salas de ensayo y acceder a los instrumentos eran muy costosos.

Esos manes logran que la JUCO gestione unos instrumentos que habían traído desde Cuba o desde Rusia y se los presta la JUCO. Después se agarraron con la JUCO. Entonces eso manes terminan agarrándose con la JUCO y arman toldo aparte. Ahí empiezan a hacer un grupo que se llamaba Disolución Moral. Y a hacer un punk de lo más *chirrete* que podía verse. Era música para no músico. Pues lo que es el punk de verdad. Lo bacano del punk es que es una música muy democrática porque todo el mundo puede hacerlo. No tiene una exigencia más allá de las ganas de hacerlo y decir alguna vaina. Y decirlo duro, ¿no? El punk es agresivo, es una vaina que sale del sentimiento. Hacían una vaina muy paila. Sin embargo ellos se preocuparon, algunos, por empezar a estudiar y ya pues más o menos aprendieron a tocar guitarra, bajo, toda esa vaina.

Luego de eso, Disolución Moral siguió tocando. Ellos hicieron otros proyectos ahí también como explorando sonidos, muy relacionados con el punk, digamos que *Oi*. Digamos que algunos integrantes fueron como una influencia para todo ese combo que estaba alrededor porque se contactaban mucho con gente de afuera. Gente de España, Venezuela, de Nicaragua, Guatemala y de otros países. Y obviamente movían mucha música que no se escuchaba aquí en Colombia y entonces esos sonidos fueron determinando los sonidos que ellos fueron cogiendo ahí.

Yo llegue a la música, pues primero Manuel llegó de esa forma, muy accidental. Y pues de la práctica, la percusión igual es una cosa también una cosa muy instintiva. Es una vaina que se puede perfeccionar con el estudio pero que es una vaina que la gente que toca que es instintiva, quien tiene un don para hacerlo. No cualquiera puede decir: voy a estudiar música para ser percusionista, porque esa vaina requiere de ciertas habilidades. Manuel pues las tenía y pues las empezó a explorar, con las limitaciones pues de los recursos técnicos para hacerlos. Esos manes pues empezaron a tocar. Se movían en una escena muy reducida de gente porque no a todo el mundo le gusta esa música. Pero ahí empezó a encontrarse con un montón de gente bacana, pues de gente que veía en la música un instrumento de acción política. No solamente veía en la música una forma de desahogo, o una forma de volverse famoso, pues que eso era es lo que uno ve normalmente que la gente ve en la música; que es una forma de volverse popular o de volverse famoso. Digamos la música más que como un fin, nosotros la estábamos viendo como un medio para llevar algún discurso o para llevar alguna idea. Yo llegué a la música porque una vez Manuel estaba como tocando con una gente ahí en un ensayo y me dijo: oiga el cantante no llegó, venga ayudemos a cantar cualquier cosa. Y yo: bueno. Me puse a cantar y empecé así en todos

los ensayo. El man dejó de ir a todos los ensayos y yo pues empecé a cantar y terminé como cantando ahí con todo ese parche.

Lugo armamos una banda con Manuel que se llamaba La Terrorista y ahí nosotros empezamos a botar toda la influencia de Los Prisioneros que fue lo que escuchamos cuando chiquitos. Esto era puro punk en español, que escuchamos muy al principio. Mucho metal del que podíamos coger, pues del que llegaba a Colombia y pues obviamente toda la música que habíamos escuchado antes. Pero era muy determinado por los ruidos del punk español que empezamos a hacer el ruido de nosotros. Y digamos que la Terrorista ahí hay unas cosas que eran letras igual muy adolescentes. Las letras las escribía yo y Manu. Y eran muy adolescentes realmente, pero siempre tratábamos de evidenciar digamos la insatisfacción frente a ciertos temas de desigualdad, de pobreza, de superficialidad de la juventud y esas cosas. Y estábamos muy pegados como al movimiento pues de jóvenes de Skin Heads y punkeros de esa época, que era una cosa mucho más, donde se desarrollaron identidades muy chéveres, digamos. Había gente que tenía una consciencia muy particular, que nos diferenciaba mucho de gente fanática de la música de por sí. Nosotros no éramos solamente que hacíamos música y que hacia música sino gente que hacia música que se movía en torno a lo que la música convocaba. Entonces aparte, participamos en acciones políticas en barrios populares, en diferentes espacios. Entonces empezamos a tocar con La Terrorista y duramos como dos años. Era bacano es parche. Pero era muy inmaduro el proyecto. Y luego decidimos organizarnos con otros integrantes que hacían parte de Disolución Moral y armamos el Furibundo Serna. Y pues con ellos aterrizamos un poco más la idea de lo que queríamos hacer con la música, que era emplearla realmente como un instrumento de acción política. Obviamente no pensándolo desde el contexto de la industria musical. O sea nosotros no nos planteamos en ningún momento reunirnos para tocar y grabar música y producir música sino estábamos más centrados en la acción. Entonces digamos que eso no nos permitió generar mucha memoria física de lo que fue la música de nosotros en ese momento. O sea nosotros tocábamos muchas canciones pero no la grabábamos. Eso fue como un error bien grande de nosotros, porque igual que eran cosas que nosotros discutíamos y decíamos: no, pues es que nosotros no queremos grabar. Era muy caro grabar en ese momento igual porque no había la tecnología que hay ahora. Ahorita uno prende un computador y graba. En ese momento digamos que el acceso a esas tecnologías nuevas pues no era tan fácil para nosotros. Cuando empezamos a tocar ya como banda pues acceder a un estudio era muy costoso. Uno tenía

que tener plata o tenía que tener a alguien que lo financiara para grabar. Entonces digamos que nosotros desde esa perspectiva nunca lo pensamos. Nunca evidenciamos la importancia de generar memoria física de lo que pues de lo que estábamos haciendo. Pero si digamos que, por el contrario, si participamos en muchas cosas. Digamos nosotros durante el tiempo que estuvimos tocando yo creo que si tocamos en unos 300 conciertos fue poquito. Fue mucho. Nosotros tocábamos, todo el tiempo estábamos tocando. Y con mucho parches y en todos los contextos. Nosotros estábamos desde una movilización campesina hasta una fiesta. Una vez estuvimos en una fiesta en un ancianito, una cosa así, por allá Fusagasugá que digo. Una vaina que nosotros decíamos: ¿qué estamos haciendo acá? Pero cuando tocábamos era una chimba porque la reacción de la gente no se esperaba en un contexto de esos encontrar gente que estuviera gritando cosas que dentro del contexto no se daría. Entonces esa experiencia nos reafirmaba mucho el tema de que la música realmente si es un dispositivo de memoria. Es decir, que refleja esa acción política de la memoria. No viéndola como la historia intangible sino la memoria como la capacidad de traer al presente elementos vivos de sucesos históricos. Nosotros veíamos que ese dispositivo de la música funcionaba bien, no solamente con los jóvenes que era donde nosotros queríamos llevar nuestras manifestaciones sino con toda la gente; los viejos también que escuchaban y como se quedaba así: estos chinos que están diciendo. Entonces digamos que la música fue un elemento bastante necesario para nosotros para llegar a la conciencia de las personas.

Mario Arturo Suárez Mendoza: ¿Cuáles son las ventajas o desventajas de hacer memoria a través de expresiones artísticas musicales? A diferencia de otras expresiones artísticas o digamos, el archivo, el documento.

Marco Felipe Chacón: Digamos que la ventaja de la música es que es una cuestión que se conecta directamente con los sentidos de cualquier persona y que, generalmente es un lenguaje claro para muchas personas, a diferencia del documento, digamos. O sea, a pesar de que la música está en documentos, ¿no? Cada canción es un documento. Pero digamos, a diferencia del documento escrito o del documento visual, que también son documentos muy valiosos, no les estoy quitando importancia, la música tiene la facilidad de conectarse directamente con la persona sin mayor esfuerzo, ¿sí? Además la música como se conecta con el sentimiento de la persona, es muy fácil emplearla para transmitir diferentes tipos de mensajes. La música bota un mensaje y la persona puede estar interpretándolo de otra forma que, generalmente pues, si el músico lo enfoca bien, tiene efectos muy positivos. Digamos que la música es un dispositivo

bastante estratégico, para llegar a cualquier tipo de persona. Todos los seres humanos reaccionan frente a la música, porque la música, aparte del oído, estimula otras fibras. Es decir, el sentir un bajo, el sentir un ritmo, por más despistada que sea la persona le queda algo sonando, y ese ritmo luego va conectando las ideas. Entonces digamos que, digamos, nosotros veíamos eso en la música, decíamos: es que lo mejor es que cuando la intervención es en espacios no convencionales de donde se hace música, pues es mucho más efectivo porque la música coge desprevenida a la persona, entonces la persona no está bloqueada a escuchar un mensaje, sino que el mensaje, generalmente, llega a la persona, la coge desprevenida. Entonces mucho más fácil, más fácil todavía. Entonces para nosotros era un dispositivo muy valioso que tocaba la fibra de la gente, que tocaba los sentimientos de las personas y eso, digamos, que es el poder que tiene la música, superando en mucho a un documento escrito, a un documento visual. Entonces, ese es el gran valor que tiene la música. Igual la música, al ser, digamos, una construcción también cultural, y al tener tantos matices, pues tiene toda una carga histórica, digamos, dependiendo del tipo de ritmo que uno interprete. Entonces, eso también tiene un agregado muy importante, ¿no? Tocar una cumbia dentro de un contexto, diciendo ciertas cosas, puede ser mucho más poderoso que un simple escrito, ¿no? No solamente por lo que dice la letra de la canción, sino por la construcción rítmica del, o sea, si uno se pone a investigar la música, de donde vienen esos sonidos, pues eso tiene una carga histórica y simbólica mucho más, pues, mucho más gigante que otro tipo de instrumento de construcción de memoria, digamos.

Mario Arturo Suárez Mendoza: Bueno, cuénteme sobre las agrupaciones en las que ha participado.

Marco Felipe Chacón: Yo he tocado en un montón de lugares, pues yo he cantado ahí con un montón de gente, a pesar de que yo no soy cantante, yo no sé. Pues, me han dejado gritar en muchos espacios, realmente. El primer grupo con el que empecé como a hacer ruido fue con La Terrorista, luego con El Furibundo Serna. Cuando estaba cantando con El Furibundo, en el año 97 había un parche de gente que hacía Ska, que se llamaba Los Santos, que era una banda de Ska que tenía unas letras una chimba, me parecía muy bacana y que no era una banda de Ska como convencional en ese momento. El Ska era un sonido que se estaba explorando recién ahí, en esos años, en el año 96, 97, pues empezaba como un boom del Ska, que luego como en el año 2000 algo, pues, todo el mundo quería ser Ska. Digamos que esa banda fue las primeras bandas que empezó a explorar esos ruidos, pues, el sonido del Ska, del Latin Jazz, todos esos ruidos. Y

ellos me invitaron a cantar, pues igual era un parche de gente ya mayor que yo y ellos, en un combo que estuvimos ahí en un concierto, los manes escucharon El Furibundo y me invitaron a cantar con ellos y entonces yo me salí de El Furibundo para cantar con los manes. Pero era por tiempos, pues yo estaba estudiando en el colegio, no tenía mucho tiempo y vino otra gente con El Furibundo, ahí. Es que por El Furibundo ha pasado un montón de gente, es mucha genta la que ha pasado por ahí. Canté con Los Santos, hasta que el proyecto, pues, se acabó como dos o tres años después. Luego volví a El Furibundo, y pues el grupo tuvo ahí como una crisis estructural y terminaron rompiendo el proyecto original, que era El Furibundo Serna, y armamos El Furibundo. En entre tanto, digamos de la experiencia que tuve con ese grupo de Ska, pues conocí a resto de gente también, pues, que hacía Ska y otros sonidos y canté con un grupo que se llamaba Juan Matachín, que no era muy reconocido, pero era un grupo que experimentaba mucho con sonidos del Latin Jazz, de Reggae. Realmente para mí fue una escuela porque eran pelaos músicos de verdad, todos estudiaban música, tenían unas disciplinas muy bacanas para estudiar y no tenían un interés más allá que el de hacer música. Entonces no tenía la preocupación de las otras bandas de Ska y de Reggae de esa época, que todos querían volverse famosos muy rápido porque, además, digamos que esa escena se abrió mucho y era muy fácil volverse famoso con un grupito haciendo un rasgue de guitarra rápido y ya y diciendo “me gusta la cerveza” y “me gusta bailar Ska”. Y con eso experimentamos un motón. Luego, pues, el proyecto también, pues todos esos tienen faces, y los pelaos maduraron dentro del proyecto y cada uno se fue a hacer su vaina en otros grupos. De ahí salió gente para Doctor Krápula, para Los Elefantes, para Vía Rústica. Ahorita los chinitos de Vía Rústica eran los vientos del grupo, y fueron pelaos que crecieron en esa banda, o sea, los pelaos empezaron ahí y se formaron como artista y ahorita pues ya tiene un nivel brutal los pelaos. Y yo seguía, pues igual, con ese grupo y con El Furibundo y luego, pues, otro proyecto ahí, que se llama, pues, De Frente, con el que también estamos experimentando con otro tipo de sonido, mucho más pesado. Es como de un *Metal* ahí rapeado como con *Hardcore*. Es bacano ese grupito, y con ellos, pues, estamos ahí, dándole. Igual, como en todos los proyectos en los que yo he estado involucrado no hay una perspectiva comercial, entonces tiene unos tiempos muy lentos, la producción es muy pausada, muy reflexiva, entonces pues vamos sin preocupaciones, por el momento, pero en estos proyectos ya la idea si es un poco ir dejando registro de esa vaina, entonces la idea es ya meternos a grabar algo bueno, con Matachín, digamos, con ese parche nosotros grabamos un disco, con Los Santos también grabamos un disco

pero yo no tengo nada de eso, no he sido juicioso en la compilación de todas esas vaina que he grabado con ellos. E igual yo participé en la construcción lírica, haciendo canciones, letras y esa vaina, en todos esos proyectos.

Mario Arturo Suárez Mendoza: En las agrupaciones en las ha trabajado usted, ¿quién compone las letras? ¿De qué hablan estas letras? ¿Qué los motiva a componer sobre estos temas?

Marco Felipe Chacón: Bueno, las letras que yo he escrito, sin considerarlas, pues, obras artísticas, ni nada de eso, siempre han respondido a la necesidad de expresar algo frente a cuestiones coyunturales y sucesos del país, de lo que yo estoy apreciando en contextos muy particulares. Yo no me considero una persona o un artista que esté escribiendo letras todo el tiempo. Cuando veo un tema que me preocupa y estoy en contexto de un ensayo, la música me motiva a botar las ideas, o sea, yo no llego con una canción pre construida a un ensayo y digo: “¡uy! tengo una canción, vamos a montarla una música”, no. Digamos que esa ha sido toda mi experiencia siempre, que es en el contexto de los ensayos, cuando está sonando música, que vamos creando, a medida que vamos botando ideas. Generalmente durante los ensayos trato de hablar de lo que está pasando. Nosotros, digamos, con las bandas con las que he estado, siempre ha pasado eso. Pues a diferencia de Juan Matachín que la producción musical ahí si era un poco más académica, desde el punto de vista musical, porque los pelaos si tenían una forma de hacer la música, que era con *pepitas* y cositas. En los otros proyectos la composición era más desgarrada, más desde el corazón, más desde lo que iba sintiendo y haciendo a la vez. Entonces casi todas las canciones que yo escribí, las escribí dentro de una sala de ensayo; tocando todo el tiempo, y siempre hablando sobre algo. Me incitaba a escribir, obviamente, lo que yo escribía, ¿no? Porque otra cosa era lo que nosotros hacíamos con la exposición de mi papá que era musicalizarlas, ¿no? Nosotros si cogíamos las poesías y con las poesías hacíamos unos muy pequeños arreglos a nivel rítmico, de ponerle melodía a la poesía y hacer la música, pues aparte de esas canciones, las otras canciones si las escribíamos dependiendo del contexto, de la coyuntura. Entonces, no sé, hubo una canción cuando estaba todo el proceso de elección de Uribe, yo siempre trataba de hablar algo de Uribe todo el tiempo, me pareció un personaje, pues, siniestro, y cuando entraron los Paramilitares al Congreso, ese día nació una canción de nosotros, porque nosotros los vimos y ese día ensayamos y salió una canción que se llamaba “Yo si acuso a Mancuso” y fue ahí, de ver hablando a ese man y a todo el Congreso arrodillado y nosotros decíamos “no marica, ¿qué es

esta mierda? Este personaje que ha matado a tanta gente”. Entonces nosotros nos metimos a ensayar y sacamos esa canción. Después cuando empezaron a salir las investigaciones de las fosas comunes, de las grandes fosas comunes que estaban encontrando, de los crímenes de los Paramilitares, compusimos otra canción que se llamaba "Vamos a ver" que hablaba un poco sobre lo que podía ser, también dentro del contexto del debate de las víctimas, que se está presentando en ese momento, que ponían a las víctimas como las personas que habían sido lesionadas, entonces decíamos “¡un momentico!, es que la víctima no tiene por qué agachar la cabeza y dar perdón.” Una persona que ha sido agredida, parémonos dentro del discurso, poco acertado a nivel político, de la venganza. O sea, si a mí me jodieron, pues vamos a ver usted qué jeta va a hacer si yo le hago lo mismo. Entonces ahí salió esa canción que, nos salió con todo el odio, pues, después de escuchar, de hablar con gente a la que le habían pasado cosas así pues salió esa canción, también dentro de un ensayo. Y todas, digamos, todas fueron saliendo así dentro de ciertos contextos muy particulares, o sea, nosotros no producíamos canciones, o no escribíamos canciones porque nos centramos a decir “¡uy! es que necesitamos hacer otra canción nueva”, porque no funcionaba así. Realmente, como el interés de nosotros no era comercial, nosotros perfectamente podríamos estar tocando, duramos un año tocando las mismas cinco canciones todo el tiempo; igual todo el tiempo hemos tocado las canciones de hace diez años, pero las tocamos porque nos gusta hacerlo, porque vimos que dentro de los contextos tienen cabida todavía y las cantamos. Entonces digamos que eso, dentro de la experiencia que hemos tenido con la música, pues, nos ha caracterizado; es un poco también de cinismo no producir masivamente música.

Mario Arturo Suárez Mendoza: Marco, ¿me puede hacer el favor de hablar sobre la canción "El don de la injusticia"? Esta canción inclusive...

Marco Felipe Chacón: ¡Ah sí!, es que "El don de la injusticia" es una poesía de mi papá, eso es una poesía de mi papá que habla sobre la impunidad en Colombia; sobre las estructuras de poder judicial y de poder político en Colombia; es una canción es que es muy graciosa porque esas esas poesías que escribió Manuel Gustavo las escribió hace treinta años. Son poesías muy viejas que escribió dentro de esos contextos de injusticia y de impunidad del momento. Pero son cosas que uno trae ahora y son la misma vaina. Es paradójico ver que esas canciones tienen toda la relevancia aún, porque son los mismos haciendo las leyes, los mismos incumpliendo las leyes, los mismo vedando los derechos a las personas y el que termina pagando siempre es el mismo.

Entonces nosotros trajimos la canción, la musicalizamos y en los espacios en que podemos tocar, la hacemos contextualizándola, diciendo: “mire, esto lo escribieron hace treinta años” y estoy seguro que si lo hubieran escrito hace cincuenta o hace sesenta años sería igual, porque son las mismas vainas con diferentes títeres. Entonces, esa canción en particular hablaba un poco sobre el tema de reflexión de lo que veía mi papá en torno de la construcción de la justicia, de quiénes hacen las leyes y de cómo los que hacen las leyes se amparan en las leyes para incumplirlas. Entonces es una poesía muy acertada y muy certera, trabajada también desde un lenguaje muy sencillo, porque la poesía de Manuel Gustavo era una poesía muy clara, muy sencilla; no necesitaba mucha construcción literaria para decir lo que él estaba pensando. Eso es lo bonito de la poesía de él y pues que lo diferencia también de otro tipo de poetas que emplean los elementos literarios para esconder cosas que se pueden decir claramente, de frente.

Mario Arturo Suárez Mendoza: "Desaparecidos" es una canción muy concreta y clara frente al tema de los desaparecidos en Colombia. ¿En quién fue inspirada? ¿Qué buscan con esta letra? Sé que contaron con la colaboración de varios músicos y artistas. Cuénteme un poco acerca de esta.

Marco Felipe Chacón: Si, esa canción, digamos que está inspirada en un caso concreto que es el de Pedro Movilla. Nosotros somos muy cercanos, a la familia de Pedro Movilla, a la compañera de Pedro y de sus hijos. Ella fue una persona que estuvo permanentemente mientras nosotros nos adaptamos en Bogotá y pues somos como de la familia ella, y ellas es como de nuestra familia. El caso de Pedro es un caso bastante particular, porque es un caso de desaparición forzada de una persona que estaba militando, pues, previamente en un movimiento guerrillero al margen de la ley. Un movimiento que tuvo un proceso de desmovilización, al cual no todos sus integrantes se acogieron, pero que se desvertebró. Pedro Movilla fue uno de esos guerrilleros que no se desmovilizó, que tenía unas convicciones del por qué de la guerra a través de las armas, pero que no podía hacerlo porque ya no había cómo. Fue perseguido y fue desaparecido en Bogotá. Pero es un caso que está en total impunidad pues, como era guerrillero entonces puede ser objeto de cualquier tipo de vulneración. Fue un ejercicio reflexivo para honrar la memoria de la lucha del hombre, pues, que era una lucha muy determinada por la conciencia social en un contexto muy complicado que fue hacer revolución en Córdoba. Digamos, la mayoría del Ejército Popular de Liberación, EPL, se desmovilizaron y fueron reclutados rápidamente por las bandas paramilitares de los Castaño, de Mancuso, pues de Uribe, y estos

guerrilleros que no se desmovilizaron porque creían que las causas de la lucha armada continuaban vigentes, pues fueron perseguidos, incluso hasta por sus mismos compañeros y por el Estado y fueron asesinados y desaparecidos. Pedro fue uno de esos desaparecidos. Entonces, casi quince años después de la desaparición de él, nosotros pues le estábamos echando mucha cabeza a la cuestión y Manuel empezó a escribir esa letra. Nosotros la tocábamos y cuando nos metimos al estudio fue cuando invitamos a Ganyarikies a que hiciéramos algo con la letra. Y ahí vino Panchis y Askoman y le metieron cosas increíbles e hicimos una canción muy bonita. Yo creo que esa es una de las canciones más bacanas que nosotros hemos hecho porque, digamos, partió de una reflexión muy generalizada de lo que es la violencia contra un luchador que no lucha desde la legalidad y que es vulnerado en sus derechos. Parte de esa reflexión, pues de lo que es el contexto de la impunidad en esos casos específicos, que es una cosa que no se puede hacer en Colombia. Digamos, uno no puede hacer memoria de personas como Pedro Movilla porque entonces usted es un terrorista, un guerrillero. Pero digamos que desde nuestra perspectiva política eso debe hacerse porque son colombianos. Es gente que tomó las armas para luchar por unas cuestiones de reivindicación de la dignidad de las gentes. No lo hizo porque se quisiera enriquecer personalmente o porque tenía una convicción política que a lo mejor con eso iban a lograr algo. Y era gente que buscaba un bienestar para la otra gente, entonces a esa persona hay que hacerle memoria, y esa reflexión sobre Pedro pues era eso. Y fue muy bacano pues a partir de esa reflexión pudimos congregarnos como a todos esos grupos de músicos estaban haciendo, que hacen todavía música de resistencia. Que emplean la música como un dispositivo de acción política. Entonces, que para nosotros eso es muy significativo, pues de haber compartido la producción de esa canción con todo ese combo de gente que hubo ahí. Digamos esa es una de las canciones más bacanas de las que hemos grabado.

Mario Arturo Suárez Mendoza: Bueno, para terminar, hábleme sobre “El Pueblo En Armas”.

Marco Felipe Chacón: Esa y la de Pedro Movilla son canciones que generan una posición de idea política de lo que nosotros pretendemos decir en relación con el tema de la memoria. La memoria se ha tratado de institucionalizar desde la perspectiva de que hay una sola se puede hacer memoria de lo que el Estado considera bueno, de las luchas “buenas” de cierta forma. En razón al derrumbamiento de las Torres Gemelas en el 2001, el discurso del terrorismo se apropió del mundo. Se radicalizó el tema de la lucha por el bien y el mal, de lo que es correcto

o incorrecto. Se generó una categoría a nivel mundial de etiquetamiento de la lucha social que fue el terrorismo. Entonces cualquier lucha que este en contradicción con el aparato Estatal es terrorista. Digamos que eso es algo supremamente dañino para la construcción de una sociedad tan heterogénea como la nuestra. De una historia como la que hemos tenido en el siglo XX nosotros; que ha sido una historia de guerras de guerrillas, de movimientos armados por la dignificación de la gente, porque es que no ha habido otros escenarios de participación o de acción política que hayan funcionado. Acá hay una clases dirigentes que hacen política con unas reglas que solo benefician a la dirigencia económica del país. Y el resto del pueblo tiene que estar sometido a lo que decida esa clase. Y si hay gente del pueblo que no comparta esa construcción de sociedad, que se genera desde las esferas grandes de la economía colombiana pues, de los grandes actores económicos colombianos, se le etiqueta de guerrillero, de terrorista y se le elimina. Casos demostrables tenemos pues el del exterminio pues de la Unión Patriótica, de A Luchar; muchas expresiones políticas de esas formas de organización social, divergentes a las que han construido este país. Entonces digamos que “El Pueblo en armas” y Pedro Movilla son canciones que hablan un poco de eso que no mucha gente dice. Todo el mundo habla de la memoria como una cosa de: “si hagamos memoria de esta gente. ¡Ay sí, sufrió daño!”, y han dejado a las víctimas en el plano de la gente lesionada, pero no les han dado la categoría de actores políticos que tienen la potencialidad de construir país y de aportar ideas políticas diversas a las de los dueños del país. Entonces nosotros por eso decimos: no, es que la memoria hay que hacérsela a todo el mundo. Y es más valioso la memoria histórica que se le haga a la gente que estuvo en un proceso de revolución armada, porque es una gente que se pensaba el país diferente. Las memorias institucionales pues le hacen memoria a la gente que está construyendo el país dentro de la legalidad, que es una legalidad que no responde a las necesidades reales de la gente. Es una legalidad que fortalece la desigualdad; es una legalidad que le da primacía a las cosas sobre la dignidad de la gente. Bueno, es importante que se le haga memoria a la gente que se ha movido en la legalidad y que ha luchado por los derechos de la gente dentro de la legalidad. Pero la memoria de la gente que ha tratado de hacer otras cosas de forma crítica y de acción directa contra el Estado que vulnera los derechos, pues es una memoria que debe construirse, que debe realizarse incluso. “El Pueblo en armas” habla un poco de eso. De por qué la lucha armada eventualmente si se justifica. Porque es que no hay canales de acción política dentro de los planes de la legalidad. Porque no los posibilita el Estado. Entonces digamos que esa canción procura

decir un poco eso. Sin ser muy directa, ¿no? Es una canción que tampoco es muy directa pero que tratamos de hacerla así. Entonces digamos que esas dos canciones para mí tienen un gran aporte desde el punto de vista de la construcción de idea política que nosotros tenemos como grupo en relación con esa construcción de la memoria.

**Anexo 6. Letras de las canciones seleccionadas del disco “El don de la Injusticia”.
Agrupación El Furibundo.**

“Yo si acuso a Mancuso”.

Letra: Marco Felipe Chacón

Música: El Furibundo

Primera estrofa: Este si es un problema de moralidad nacional.

Pretender que con una ley con los genocidas las cuentas vamos a saldar.

Aberración normativa ley de justicia y paz.

Paz para los asesinos injusticia a favor del narco-paramilitar.

Coro: Yo si acuso a Mancuso, yo te acuso.

Segunda estrofa: Yo si acuso a Mancuso genocida nacional.

Contratado por este sistema para la vida de nuestra gente cegar.

Mancuso de camuflado paramilitarismo al servicio del estado colombiano.

Primer puente: AUC es igual a AUV.

AUV es igual a AUC.

Autodefensas Unidas de Colombia es igual a Álvaro Uribe Vélez.

Tercera estrofa: Santafé de Ralito cuna de la ignominia.

Narcotraficantes políticos mercenarios asesinaron la esperanza de la nación.

Mancuso, Jorge cuarenta, Báez, la ralea Castaño, los Uribe, Araújos y demás asesinos de cuello blanco; sicarios resentidos al servicio de los intereses de la multinacional, donde la clase política y su ejército de perros hicieron concilio para Colombia refundar, a punta de fosas comunes sembrando pedazos de cuerpos a lo largo y ancho de la geografía nacional

Coro: Yo si acuso a Mancuso, yo te acuso.

Genocida nacional.

“El don de la injusticia”.

Letra: Manuel Gustavo Chacón

Música: El Furibundo

Introducción: ¡Presente, Manuel Gustavo Chacón, presente!

Primera estrofa: Don de dones, zar de zares, rey de reyes.

Hombres que gobiernan a los hombres.

En la voz justa de la injusticia de los nobles.

Segunda estrofa: Que quedan sin castigo porque ellos de mentiras si se amparan.

Amparándose de la justicia doble pero al pobre por el culo si le dan.

El pobre en cambio que mentir no puede pues no posee para pagar.

A la justicia de ellos su libertad truncada y cara bien cara que si le sale al pobre y el pobre.

Y el pobre se consume en las mazmorras nobles de la justicia doble.

Pagando el crimen de luchar un pan para llevar a su casa un pan y llevar.

Primer puente: ¡A ustedes victimarios del Estado les decimos que sus impunes balas no asesinaron al poeta, porque hoy su voz y su memoria se multiplican y crecen con esperanza!

Segundo puente: ¡Presente, Manuel Gustavo Chacón, presente!

Tercera estrofa: Don de dones, zar de zares, rey de reyes.

Hombres que gobiernan a los hombres.

En la voz justa de la injusticia de los nobles.

Cuarta estrofa: Que quedan sin castigo porque ellos de mentiras si se amparan.

Amparándose de la justicia doble pero al pobre por el culo si le dan.

El pobre en cambio que mentir no puede pues no posee para pagar.

A la justicia de ellos su libertad truncada y cara bien cara que si le sale al pobre y el pobre.

Y el pobre se consume en las mazmorras nobles de la justicia doble.

Pagando el crimen de luchar un pan para llevar a su casa un pan y llevar.

Tercer puente: Y el pobre, que no le queda otro camino si no organizarse y luchar.

Quinta estrofa: Don de dones, zar de zares, rey de reyes.

Hombres que gobiernan a los hombres.

En la voz justa de la injusticia de los nobles.

Cuarto puente: ¡Presente, Manuel Gustavo Chacón, presente!

“Desaparecidos” (feat. Ganyarikies). Homenaje a Pedro Movilla.

Letra: Manuel Leonardo Chacón y Marco Felipe Chacón, Askomán y Panchis.

Música: El Furibundo

Primera estrofa: Era el 13 de mayo del 93, se lo llevaron no supimos nunca más de él.

Su familia lo sigue esperando, entre esperanzas, tristezas, dolor y llanto.

Llevando a su hija al colegio, a Pedro Movilla lo desaparecieron.

Lo perseguían por que no estaba de acuerdo con la injusticia que trataban a su pueblo.

Segunda estrofa: Pedro estaba enamorado de la vida.

Nos contagió de esa esperanza perdida.

Compartimos como hermanos aquel sueño;

De que esta tierra es para todos no un solo dueño.

Coro: Y los desaparecidos con nosotros siempre estarán, siempre estarán.

Porque el olvido no se alcanza con tu absurda impunidad.

Tercera estrofa: En esta tierra de dolor, solo florece la semilla del terror.

Ausentes viven el horror; muchas familias, amargo el sin sabor.

Tantas historias inconclusas, asesinos que de cuerpo y mente abusan.

Donde está Pedro Movilla, todos ya clamando justicia.

Cuarta estrofa: ¿Cuánto más durará la impunidad gobernando?

Miles de familias en casa esperan llorando.

¿Dónde estarán los ausentes desaparecidos?

Lo único seguro no acabará en el olvido.

Coro: Y los desaparecidos con nosotros siempre estarán, siempre estarán

Porque el olvido no se alcanza con tu absurda impunidad.

Quinta estrofa: Su esposa y sus hijos lo siguen esperando, mientras justicia ellos están aclamando.

Muchos hogares destruidos esperando, viviendo en carne propia lo que está pasando.

Impunidad, represión, la estrategia del terror.

Asesinan la esperanza de mi pueblo y nos silencian a la fuerza a sangre y fuego.

Coro: Y los desaparecidos con nosotros siempre estarán, siempre estarán.

Porque el olvido no se alcanza con tu absurda impunidad.

“El pueblo en armas”

Letra: Manuel Leonardo Chacón y Marco Felipe Chacón

Música: El Furibundo

Primera estrofa: Bienvenidos sean todos a la tierra donde todo es posible;

Donde a cambio de unos cuantos centavos podrás tener cientos de esclavos.

Y no importa si no tienes sangre azul con el verde de tus dólares basta;

Y si vienes a hablar de dios pues resulta mejor para tus bolsillos

Coro: Hoy el pueblo se hartó.

Hoy el pueblo en armas se alzó.

Hoy el pueblo se armó.

Segunda estrofa: Y aquí todos somos iguales,

Pero por igual somos esclavos.

Trabajándole a un sistema,
Que nos hace consumir por lo que nos ha explotado

Tercera estrofa: En la tierra de los invisibles,
Se celebra la amnesia colectiva.
Y aunque algunos tenemos memoria,
Aún nos avergüenza nuestra dignidad combativa

Coro: Hoy el pueblo se hartó.
Hoy el pueblo en armas se alzó.
Hoy el pueblo se armó.