

**Soñar, actuar y arriesgar: Reconstrucción Colectiva de la Historia con la Fundación
Cultural Teatro Experimental de Fontibón, 1979-2019.**

Junior Eduardo Rubio Clavijo

Asesor

Alfonso Torres Carrillo

**Universidad Pedagógica Nacional
Facultad de Humanidades
Departamento de Ciencias Sociales
Maestría en Estudios Sociales
Bogotá D.C.**

2020

Tabla de contenido

Introducción	5
1.1 Planteamiento del problema	7
1.2 Objetivo General	9
1.4 Antecedentes de la investigación	10
1.5 Metodología	16
1.5.1 Enfoque investigativo	16
1.5.2. La Reconstrucción Colectiva de la Historia.....	19
1.5.3. Estrategias y técnicas de activación de memoria.....	20
1.5.4. Reflexiones sobre la metodología RCH.....	22
Contexto de emergencia del Teatro Experimental Fontibón	24
2.1 Teatro Político en Colombia en la segunda mitad del siglo XX.	24
2.1.1. El Nuevo Teatro Colombiano.	26
2.1.2. Tensiones entre la idea de una cultura conservadora y una alternativa.	28
2.1.3 Renovación de los contenidos teatrales desde el Nuevo Teatro Colombiano.	30
2.1.4. Situación política de Colombia en 1970.	33
2.1.5. En 1979 se abrió el telón para un sueño en Fontibón.	34
Soñar: Encontrándole la comba al palo para hacer teatro callejero (1979-1995)	40
3.1 Sueños, amigos y ganas (1979-1986)	40
3.1.1. Ingreso de Johan López al TEF	48
3.2 Dando guerra a la tristeza en la dureza del asfalto, (1987-1995)	49
3.2.1. Diez años de teatro en la calle.....	50
3.2.2. Encuentro del TEF con Gaspar de la Noche.....	53
3.2.3. Situaciones adversas y favorables para el TEF.....	56
Actuar: Renaciendo, creciendo y colocando la fiesta en la calle (1996-2005)	58
4.1 Comparsas y Teatro Comunitario	58
4.2. Ingreso de Gloria Gil al TEF	59
4.3. Ingreso de Fabian Castellanos al TEF	61
4.4 El paraninfo de las artes en Fontibón	63
4.5 Encuentro del TEF con el Teatro Del Oprimido.	65

4.6 El TEF y la construcción de redes en el Teatro Comunitario.	67
4.7. Ingreso de Ivonne Carrillo al TEF.....	70
Arriesgar: Viajes, crisis, aprendizajes y altibajos fortalecen el vínculo grupal (2006-2019)	72
5.1 Creando, viajando y aprendiendo.....	72
5.2 Ingreso de Ange Díaz al TEF.....	74
5.3 Ingreso de Edwin Bermúdez al TEF.....	77
5.4 La sala Augusto Boal, dar vida a un sueño grupal.	81
5.5 La crisis: Aguante y amistad para afrontar la adversidad.....	86
5.6 Seguir navegando en medio de la tormenta.	88
Dimensión Estética del TEF	91
6.1. Qué es el teatro para los miembros del TEF	91
6.2 Deber ser del teatro para las y los miembros del TEF.	92
6.3. Discurso estético del grupo: el arte entre más poético es más político	93
6.3.1 Diálogo y relaciones horizontales	97
6.3.2 La lúdica como recurso de creación.....	97
6.3.3 Promover una estética liberadora ante la estetización	98
6.3.4 Reinventar lo que produce insatisfacción estética	99
6.3.5 Trabajo teatral flexible, pero riguroso	100
6.4 Producción Teatral	100
6.5 Apropiaciones de la Creación Colectiva asumidas por el TEF para su producción teatral.....	103
6.6 Influencias y referencias artísticas del TEF	106
6.6.1 Augusto Boal, referente artístico valioso en el TEF	107
6.6.2 Otras influencias artísticas del TEF	108
Dimensión Política del TEF	110
7.1 Discurso Político del TEF.....	110
7.1.1 Concepción de la política en el TEF: entender para poder vivir mejor	111
7.1.2 Ideologías políticas que han hecho presencia en la trayectoria del grupo	112
7.1.3. Contenidos presentes en el discurso político del grupo	114
7.1.3.1 Lecturas sobre la sociedad y el ser humano.....	115
7.1.3.2 La utopía que expresa el TEF sobre el proyecto social	116
7.1.3.3 Compromiso con los sectores populares.....	117
7.1.3.4 El arte y la cultura como elementos de transformación social.....	119

7.2 Acción Política del TEF.....	120
7.2.1. La idea vinculante de grupo.....	121
7.2.2. La discusión enriquece procesos grupales y toma de decisiones en el TEF.....	122
7.2.3. Organización interna del TEF.....	123
7.2.4 Valores y significados éticos construidos al interior del TEF.....	125
7.2.5 Sostenibilidad del TEF.....	128
7.2.6. Relaciones externas del grupo.....	131
Conclusiones.....	136
Fuentes consultadas.....	146
1.Fuentes primarias.....	146
Orales.....	146
Escritas.....	146
2.Secundarias.....	147

Introducción

El documento que a continuación se presenta, es el resultado de un ejercicio de Reconstrucción Colectiva de la Historia (RCH) sobre la trayectoria artística y las prácticas organizativas de las y los integrantes de la Fundación Cultural Teatro Experimental Fontibón (en adelante, TEF). Esta, es una organización cultural dedicada a la promoción, difusión, desarrollo y fortalecimiento del teatro popular, que comenzó su experiencia organizativa desde el año 1979 en la localidad de Fontibón de la ciudad de Bogotá.

A lo largo de su trayectoria, el TEF ha desarrollado un lenguaje artístico particular en el campo de las artes escénicas, el cual conjuga elementos del teatro callejero, la creación colectiva y el teatro del oprimido. Por otro lado, el grupo también ha realizado importantes aportes al campo del teatro comunitario y la gestión cultural en Colombia. En relación con la creación artística del grupo, esta se ha materializado en un repertorio compuesto por obras de teatro callejero, teatro de sala, comparsas y teatro foro, cuyo contenido aborda numerosas reflexiones sobre los conflictos contemporáneos de la sociedad colombiana.

A partir de su extensa producción teatral, el grupo ha recorrido distintos escenarios a nivel internacional y nacional. Así mismo, ha realizado un notorio trabajo con diversas comunidades de Bogotá y Colombia desde el año 2001 con el Teatro del Oprimido; en particular, el teatro foro como herramienta para el debate y la construcción de democracia, en el más completo sentido de la palabra, cuestionando las dinámicas de dominación, segregación y opresión propias a las democracias de baja intensidad.

Por lo que se refiere al proceso de investigación, al considerar una apuesta participativa, durante la construcción de este proyecto se buscó propiciar un ambiente dialógico, desde el cual se acordaron permanentemente con la organización, decisiones relacionadas con sus razones y motivaciones para construir conocimiento sobre la historia de sus prácticas organizativas y artísticas. Así mismo, junto con ellos, realizamos diversas reflexiones para nutrir su proyecto político, cultural y artístico¹.

¹ En esta investigación colaborativa participaron las y los miembros del grupo actualmente activos en el elenco artístico: Ernesto Ramírez, Emilio Ramírez, Johan López, Gloria Gil, Fabián Castellanos, Ivonne Carrillo, Ange Díaz; y una persona muy valiosa para el proceso del grupo desde sus inicios, María Elena Ramírez.

El presente documento está conformado por 7 capítulos. El primero, presenta el planteamiento del problema de la investigación donde se expresa el lugar de enunciación, el punto de partida de este ejercicio investigativo; de igual forma, se describen las motivaciones e intenciones de las y los miembros del grupo TEF al ser protagonistas en una investigación participativa. En este capítulo, además se presentan los antecedentes que soportan este ejercicio de investigación; para tal fin se tuvieron en cuenta investigaciones y publicaciones relacionadas con el teatro, el teatro comunitario y el teatro del oprimido. A su vez, se aborda la metodología de la investigación, la cual fue la Reconstrucción Colectiva de la Historia.

El segundo capítulo, describe un panorama general sobre la situación del desarrollo del teatro en Colombia en la segunda mitad del siglo XX; a partir de allí se dará relevancia al movimiento Nuevo Teatro Colombiano y su relación con una apuesta de teatro político. El anterior esbozo, permite situar el contexto de emergencia donde germina la trayectoria histórica del TEF. Los capítulos tercero, cuarto y quinto; dan cuenta sobre los hitos que conforman la trayectoria organizativa y artística del TEF, se realizaron considerando distintas apreciaciones, relatos y sentidos expresados por parte de las y los miembros del grupo. Respectivamente cada capítulo responde a los siguientes periodos; Capítulo tercero, 1979-1996; Capítulo cuarto, 1996-2005; Capítulo quinto, 2006-2019.

El capítulo sexto, es un análisis a la dimensión estética del TEF; se compone a partir de considerar una serie de elementos que dan contenido al discurso artístico construido desde la trayectoria y las apuestas político-estéticas de las y los miembros del grupo; de igual forma, aborda la producción artística del TEF a partir de tres temáticas: las variaciones en la producción teatral del TEF, la apropiación asumida de la Creación Colectiva por parte del grupo, y, las influencias y referencias artísticas que hacen presencia en su producción teatral, en la que sobresale la figura del dramaturgo brasileño Augusto Boal.

El capítulo séptimo contiene el desarrollo de un análisis sobre la dimensión política del TEF, teniendo como elementos; el discurso político del grupo, las formas de acción política interna y externa que el TEF ha planteado desde su experiencia organizativa. Finalmente, se presentan las conclusiones derivadas del ejercicio investigativo.

Capítulo 1

Objeto y metodología de la investigación

1.1 Planteamiento del problema

El presente trabajo de investigación surge por el interés de conocer y participar en la producción de prácticas artísticas, políticas y culturales; que se desarrollan desde la perspectiva del Teatro del Oprimido, una tendencia artística del teatro que comenzó su recorrido histórico gracias a los aportes de Augusto Boal junto a Paulo Freire en los años setenta; autores vitales para la construcción del pensamiento crítico latinoamericano, quienes comprendían la importancia de resaltar los elementos culturales que las clases populares construían para generar procesos políticos de transformación social en diversas regiones de Brasil.

Desde mi apreciación personal, concibo los lenguajes del teatro como una posibilidad de mediación dialógica, entre el mundo inteligible y el mundo sensible. Así mismo, el teatro representa una apuesta pedagógica por generar nuevas lecturas del mundo a partir del primer territorio de conocimiento que tenemos los seres humanos, el cuerpo. La importancia del teatro, como un aspecto enriquecedor en el desarrollo del ser humano junto con la apuesta de un teatro que vincula el campo político, suscitó mi interés por llegar al tema del Teatro Del Oprimido; tras mi preocupación por rastrear los posibles legados de Augusto Boal en Latinoamérica me encuentro con un colectivo artístico en Bogotá, el TEF, fundación cultural que participa activamente en diversas formas de trabajo comunitario, realizando procesos políticos que van de la mano con el Teatro Del Oprimido.

Ahora bien, sobre el TEF existe una interesante diversidad de información en cuanto a documentos, notas periodísticas y textos relacionados con algún aspecto de su trabajo artístico; sin embargo, hace falta recoger, agrupar e interpretar parte de esos elementos fragmentados que responden a la trayectoria histórica del grupo, la cual, en este proyecto de investigación participativa será analizada desde la producción artística y la organización política.

En esa medida, este trabajo investigativo tendrá dos intenciones; la primera, hacer un aporte significativo para el proceso grupal del TEF; la segunda, aunar esfuerzos desde la construcción colectiva de conocimiento para ampliar las reflexiones en el campo de los Estudios Sociales, considerando los aportes políticos, artísticos y organizacionales por parte de un destacado grupo de Teatro Comunitario activo en la política cultural del país.

Es necesario recalcar que, al ser un proyecto de investigación planteado desde el paradigma sociocrítico, el criterio de la participación colectiva yace como una constante para elaborar los distintos momentos que conformaran el cuerpo de la investigación; así pues, también es necesario explicitar los intereses que motivan a las y los miembros del TEF a participar activamente en este proceso, a saber:

- ◆ Reflexionar sobre las distintas prácticas que el grupo realiza. Considerando que el TEF no sólo se dedica a la producción artística, también existe una dimensión política y un trabajo de gestión cultural alrededor del Teatro Comunitario.
- ◆ Construir una galería de la memoria del TEF, en razón a que el grupo para el año 2019 cumplirá 40 años de trayectoria histórica.
- ◆ Elaborar cartillas y textos sobre la trayectoria histórica del grupo; con el fin de hacer difusión de los hallazgos que se encontrarán a lo largo del análisis, la interpretación y la construcción colectiva de conocimiento que la presente investigación persigue como intención.

Dicho lo anterior, es posible indicar que el presenta trabajo investigativo, pretende realizar un proceso de Reconstrucción Colectiva de la Historia (en adelante, RCH) junto con las y los integrantes del TEF, el punto de partida para considerar tal apuesta será la construcción de la sala Augusto Boal, suceso que acontece en el año 2014.

Es necesario presentar una breve aclaración, tomando a consideración que los procesos de RCH son participativos y que estos son un diálogo permanente con las necesidades de las organizaciones; vale mencionar que la selección de este suceso fue una decisión que las y los miembros del TEF manifestaron luego de realizar dos reuniones que respondieron a los siguientes aspectos; por un lado establecer las condiciones, la necesidad y la utilidad de llevar a cabo un proceso de RCH en el marco de una investigación participativa; por otro lado, desde un taller mediado por quien escribe estas líneas y a través de un ejercicio interno de consenso entre las y los miembros del TEF se llegó al acuerdo de escoger la construcción de la sala Augusto Boal como una experiencia significativa. Vale decir que antes de estas dos reuniones se estableció un acercamiento con las y los miembros del grupo desde mi asistencia a distintos eventos que el TEF organizó en la sala Augusto Boal. Las dos reuniones mencionadas ocurrieron el 19 de febrero y el 9 de abril del año 2018.

Ahora bien, la construcción de la sala ha permitido al grupo un espacio para ensayar sin estar sometidos a las incomodidades propias que se presentan al ensayar en la calle. La historia del grupo se remonta al año 1979 y desde esa fecha el grupo no contaba con un espacio propio para ensayar; en su lugar ensayaban en la calle o solicitaban espacios como los salones comunales cercanos al barrio San José; sin embargo, estos espacios suelen ser restringidos, herméticos y distantes para las actividades culturales; acceder a ellos suponía gran dificultad y solían ser frecuentes las respuestas negativas con respecto al acceso de estos. Así mismo, la sala ha propiciado el encuentro con grupos artísticos de las distintas localidades de Bogotá, del país e incluso grupos internacionales; esta sala promueve la difusión de distintas expresiones artísticas y propuestas culturales. No obstante, así como aparecen ventajas también hacen presencia necesidades y nuevos retos que las y los miembros del grupo TEF consideran tener en cuenta.

Ante el panorama inédito las y los miembros del grupo consideran valioso hacer una revisión del pasado para potenciar desde el presente nuevas lecturas, y desde allí, hacer un balance al proceso organizativo del TEF.

Considerando esta situación y necesidad del grupo, el ejercicio investigativo de RCH tendrá en cuenta los siguientes aspectos de la organización; los aportes del TEF al Teatro Comunitario, la revisión a la experiencia organizativa desde las concepciones políticas que han estado presentes en la organización, las acciones políticas que el grupo ha considerado en su transcurrir tanto en las relaciones internas, como en las relaciones externas del grupo. También, un balance relacionado con la propuesta y la producción estética del grupo durante su trayectoria histórica. Para tal fin se plantean las siguientes preguntas orientadoras de la investigación

1. ¿Cuáles son los hitos fundamentales que definen la trayectoria histórica del grupo TEF?
2. ¿Cuáles han sido los aportes del TEF al campo del teatro comunitario en Bogotá?
3. ¿Cuáles han sido y de qué manera han afectado al TEF las relaciones con grupos del sector teatral, instituciones del Estado y organizaciones no gubernamentales?
4. ¿Qué concepciones políticas han orientado el quehacer organizativo del TEF?
5. ¿Cuáles referentes estéticos ha asumido el TEF para su producción artística?

1.2 Objetivo General

Realizar una Reconstrucción Colectiva de la Historia con la fundación cultural Teatro Experimental Fontibón (TEF), buscando con ello la producción participativa de

conocimiento, reflexionando sobre la conformación de la dimensión política y estética del grupo.

1.2.1 Objetivos Específicos

- Comprender, a partir de la trayectoria histórica de la fundación cultural Teatro Experimental Fontibón, los aportes que el grupo ha hecho al campo del teatro comunitario.
- Analizar la constitución de la dimensión estética en el TEF, considerando cómo se ha construido el discurso estético y la producción artística del grupo.
- Interpretar el discurso político junto con las acciones políticas internas y externas del TEF.

1.4 Antecedentes de la investigación

Un primer referente que permite esbozar la temática planteada en este trabajo de investigación, está relacionado con algunos materiales escritos y realizados desde el observatorio de culturas de Bogotá; entre sus diversos estudios y acorde con nuestro interés de indagación, destacan las siguientes publicaciones: Estado del arte del área arte dramático en Bogotá D.C., Pardo, Peña, Pulecio y Valderrama (2007); IX Encuentro distrital de teatro comunitario 2015: Encuentros de saberes memorias del sector, Idartes & Fundación Stroganoff (2015).

El primer estudio, plantea una panorámica sobre la actividad teatral en la ciudad de Bogotá hasta el año 2007, se construyó desde cinco grandes temáticas que conforman el cuerpo de la investigación desarrollada; distribuidas así: Análisis a las políticas públicas del sector teatral en Bogotá, análisis descriptivo y reflexivo de los procesos formativos en el campo teatral, caracterización de los espacios donde se desarrollan las actividades del sector teatral, un estudio sobre las organizaciones que hacen teatro en Bogotá y como último punto se presenta una investigación sobre la investigación teatral en Colombia. Podemos destacar tres aportes de este estudio; el diagnóstico de la investigación en la escena del teatro bogotano, la descripción de las tendencias en la producción estética de los grupos artísticos y la presencia del teatro callejero, popular o comunitario en Bogotá.

Respecto a la investigación en el campo teatral se podría decir que hacen presencia dos tipos de investigación; cualitativa (hermenéutica interpretativa) y cuantitativa, en cuanto al

carácter de la investigación los autores describen dos tipos; uno referido a investigaciones prácticas o aplicadas que se realizan para responder a problemas relacionados con aspectos técnicos de la puesta en escena y aspectos dramáticos, las otras investigaciones se refieren a aspectos teóricos del teatro. Un resultado que se produce tras el diagnóstico de las investigaciones realizadas en Bogotá hasta el año 2007 permite concluir a los autores que:

La mayor parte de las investigaciones tienen un carácter referencial. Un considerable porcentaje se centra en aspectos históricos y otro similar son estudios cuantitativos y análisis estadísticos de mediciones sobre la oferta cultural de las instituciones públicas. No existe ni se estimula la producción de investigación de carácter interdisciplinario y cualitativo que vincule los procesos escénicos con los desarrollos del contexto socio histórico. (Pardo et al., 2007, p. 264)

Con relación a lo señalado por los autores se debe considerar que la última afirmación presenta dos aristas. La primera referida al tiempo en el cual se produce dicho señalamiento, 2007; puesto que haciendo una actualización a la revisión documental se pueden encontrar ciertos avances desde apuestas institucionales propias a las políticas culturales; es el caso del Ministerio de Cultura de Colombia que en el año 2013 hace el lanzamiento de la colección grandes creadores del teatro colombiano; el propósito de estas publicaciones es recoger la memoria de grupos que han hecho teatro en Colombia y en su haber cuentan con una trayectoria mayor a 30 años, los grupos que tienen presencia en esta colección son; Teatro Petra, Hilos Mágicos, Esquina Latina, Teatro Libre, La Fanfarria, Teatro La Mama, Teatro Itinerante del Sol, Teatro Tierra, Ensamblaje Teatro, Teatro La Candelaria, Teatro Taller de Colombia, Teatro Tecal, Colectivo Teatral Matacandelas y Teatro Experimental de Cali. Otro trabajo que se podría mencionar en esta dirección es el mencionado líneas más arriba en este documento, el IX encuentro distrital de teatro comunitario 2015.

Regresando a la segunda arista derivada de la afirmación hecha por Pardo et al. (2007), conviene decir que ante la poca producción investigativa de carácter interdisciplinario y cualitativo que vincula procesos escénicos con los desarrollos del contexto socio histórico se presenta una oportunidad para generar construcción de conocimiento, justamente este punto permite dar cierta relevancia al presente proyecto de investigación.

Con respecto a las tendencias o corrientes principales que han influido en la producción dramática de los grupos teatrales en Bogotá, según Pardo et al. (2007) se pueden establecer

cuatro; a saber, teatro de repertorio clásico, teatro experimental, Nuevo Teatro Colombiano y teatro comercial. Para nuestra investigación resulta relevante hacer mención del Nuevo Teatro Colombiano, en razón a que esta tendencia tendrá una gran influencia en la constitución de grupos que hacían teatro callejero en Bogotá, durante los años setenta. Esta tendencia del teatro bogotano buscaba acercarse a personas del común, de ahí que el público sea un referente central distinto a las otras tendencias del teatro bogotano. En cuanto a la producción estética, los grupos buscaban representar una radiografía de las problemáticas sociales, de los conflictos políticos y culturales que se vivían en el país, también se hace una apropiación contextual de las que se consideran grandes obras de la dramaturgia universal, las cuales serán: “Proscritas (o libremente adaptadas) a favor de la búsqueda de una dramaturgia nacional que, en relación con el contexto social y cultural del público, ofrezca respuestas teatrales originales e inéditas”. (Pardo et al., 2007, p. 130).

El Nuevo Teatro Colombiano, presentará nuevas facetas en la escena bogotana, pero sus intencionalidades siguen teniendo vigencia y re significaciones, parte de esto se verá reflejado en un dato que registran (Pardo et al, 2007, p.147), el cual indica que, desde 1995 a la fecha -2007-, el teatro de calle ha experimentado un crecimiento del 33%, sin contar la multiplicidad de grupos de este género que trabajan en el sector comunitario, así pues, el teatro callejero y el teatro popular comunitario como nuevas facetas del nuevo teatro colombiano seguirán teniendo vigencia hasta nuestros días.

Parte de lo dicho anteriormente, se puede justificar en las temáticas abordadas en el IX Encuentro distrital de teatro comunitario 2015, documento construido entre organizaciones administrativas distritales como Idartes y el observatorio de culturas, junto con 18 agrupaciones del sector teatral comunitario; Luz de Luna, Tercer Acto, Kábala Teatro, Odeón, Teatro del Sur, Nuevas Máscaras, Ciclo Vital, Contrabajo, Tras Escena, DC Arte, Muro de Espuma, Uchgua, Malacate, Tea Tropical, Pandora, Espíritus Traviesos, Artífice y Teatro Experimental de Fontibón. Respecto al teatro comunitario o popular (Idartes y Fundación Stroganoff, 2015, p.17) hacen la siguiente aclaración:

El teatro comunitario o popular no es menor, imperfecto o sub-teatro, lo que lo hace específico son sus métodos, contenidos, la forma en que se produce y organiza, así como su relación con el público de los barrios, en las calles, en los centros comunitarios, en los salones comunales o en pequeñas salas.

En este documento, vale resaltar la participación y coproducción que tienen los miembros del TEF; puesto que algunos desempeñaron la función de recopiladores y el actual director del grupo escribe un apartado donde menciona la sala Augusto Boal, espacio que desde el año 2014 se ha convertido en la sede donde se realizan propuestas que fomentan actividades culturales en la localidad de Fontibón. El contenido del documento se refiere a nociones sobre teatro popular y teatro comunitario; hace un agrupamiento de las memorias correspondientes a los encuentros distritales de teatro comunitario que tuvieron lugar en los años; 2010, 2011, 2012, 2013, 2014 y 2015, estas memorias se organizan alrededor de los saberes y aprendizajes que los distintos grupos del sector teatro comunitario en Bogotá aportan para la consolidación de un arte comprometido con la realidad social, también se aprecian reflexiones y diversas líneas de pensamiento realizadas por actores y directores de los grupos que se desempeñan en el campo del sector teatral comunitario, las cuales expresan el actuar y la particularidad que cada organización asume con relación al teatro comunitario.

Para la construcción de los antecedentes de investigación, también se llevó a cabo un rastreo de 12 trabajos relacionados con el tema de interés investigativo. Se hace un agrupamiento a partir de los siguientes tres temas; trabajos donde participaron los integrantes de la Fundación Cultural Teatro Experimental Fontibón, se encontraron dos; sistematizaciones de experiencias que se realizan con grupos de educación popular y organizaciones artísticas, se encontraron siete; finalmente, trabajos de investigación relacionados con el teatro del oprimido, se encontraron tres.

Acerca de los doce trabajos encontrados; uno corresponde a una sistematización de experiencias de extensión universitaria; cuatro a sistematizaciones de experiencias realizadas en pregrado; seis a trabajos de maestrías, distribuidos en tres tesis y tres sistematizaciones de experiencias y una tesis doctoral. Con respecto a la localización de estos trabajos, se puede indicar que nueve se realizaron en la ciudad de Bogotá. En la Universidad Pedagógica Nacional se hallaron cuatro investigaciones en los siguientes programas; dos sistematizaciones en la maestría Desarrollo Educativo y Social Mora & Ortiz (2016), Riaño, Medina y Obando (2013); una sistematización en la maestría de Educación, Martínez (2016), y, una sistematización de experiencias en la licenciatura de artes escénicas, Gil (2012).

En la Universidad Distrital se encontraron dos investigaciones; una sistematización correspondiente a la licenciatura en Educación Artística Rodríguez & Varón (2016); y una tesis de maestría en investigación social interdisciplinaria, Bello (2016). En el doctorado de Educación

de la Universidad de los Andes se encontró una tesis, Perafán (2015); al igual que en las universidades Javeriana en el programa, maestría en Estudios Políticos, Rocha (2014); y, católica en el programa de pregrado de Psicología, Cabrera & Prieto (2015).

Los otros trabajos de investigación se encuentran en la Universidad Tecnológica Metropolitana de Chile, una sistematización de experiencias en el pregrado de Trabajo Social, Alfaro & Sura (2007); una tesis de maestría en Trabajo Social Comunitario en la universidad complutense de Madrid, Aulestia (2013); y un trabajo de sistematización realizado desde la Universidad de Costa Rica, Monestel (2014).

En las tesis de, Gil (2012); Bello (2016); Rodríguez & Varón (2016); Perafán (2015); Aulestia (2013) y Rocha (2014) resaltan el Teatro Foro y Teatro del Oprimido como conceptos abordados desde Augusto Boal, autor que se encuentra relacionado con el teatro sociocrítico latinoamericano. Otra categoría recurrente es la pedagogía del oprimido planteada por Paulo Freire.

Considerando el énfasis en la metodología, es conveniente mencionar la sistematización de experiencias como apuesta cercana a la presente investigación, entre los ocho trabajos encontrados que implementaron esta metodología; seis corresponde a sistematizaciones de experiencia construidas a partir de prácticas que se desarrollan en el campo artístico, Alfaro & Sura (2007); Cabrera & Prieto (2015); Gil (2012); Martínez (2016); Monestel (2014); Rodríguez & Varón (2016). Por su parte, dos sistematizaciones elaboradas junto con organizaciones sociales que implementan la educación popular en sus prácticas, Mora & Ortiz (2016); Riaño, Medina y Obando (2013), resultan valiosas por sus rutas metodológicas y las consideraciones conceptuales sobre la sistematización de experiencias como construcción de conocimiento participativo y colectivo.

En la sistematización de Mora & Ortiz (2016), se logra reconstruir la historia del colectivo y realizar un proceso de comprensión y proyección de la práctica, entendida como el conjunto de reflexiones, acciones e interacciones llevadas a cabo por la organización en relación con las tres dimensiones constitutivas de su experiencia: pedagógica, política y organizativa.

La ruta metodológica de esta sistematización estuvo constituida por los siguientes momentos. 1, discusión de la propuesta con los miembros de la organización y recolección de intereses del colectivo frente a la sistematización. 2, Diseño del proyecto de sistematización, definición de objetivos y objeto, mediante un ejercicio denominado la matriz de aportes se

recopilo la información para establecer los criterios anteriormente descritos. 3, Recolección de datos, mediante dos talleres de reconstrucción histórica y un grupo focal para reconstruir las dimensiones de la práctica del colectivo. 4, Codificación de la información en clave descriptiva, analítica y axial de las dimensiones de la práctica del colectivo; pedagógica, política y organizativa. 5, Análisis e interpretación crítica de los datos.

Por su parte en Riaño, Medina y Obando (2013), se destaca la construcción narrativa realizada a varias manos sobre la historia del Movimiento Alimentario de Bosa en la ciudad de Bogotá. Se construye una propuesta de análisis singular para hablar del sujeto colectivo desde sus particularidades, sus preocupaciones y apuestas políticas. Con relación al planteamiento metodológico, el trabajo investigativo se desarrolló en 4 etapas; discusión inicial y diseño global de la propuesta junto a la organización, reconstrucción colectiva de la historia, análisis e interpretación de la información y prospectiva de la experiencia sistematizada. Al momento de generar la metodología RCH – Reconstrucción Colectiva de la Historia-, se realizaron una serie de encuentros y tertulias de carácter colectivo y grupal, se llevaron a cabo algunas entrevistas de carácter individual y se efectuó un proceso de acopio y lectura de documentos producidos por el Movimiento Alimentario de Bosa; con el fin de caracterizar los grandes momentos, actores, actividades, procesos, conflictos y puntos de vista que sus propias y propios integrantes tienen sobre la experiencia vivida. Así mismo, se adaptaron algunas técnicas propias del campo investigativo (entrevistas semiestructuradas y matrices analíticas) y educativo (talleres, actividades de expresión estética).

Las cuatro investigaciones restantes toman como referente central de sus indagaciones el Teatro del Oprimido, este es asimilado como una potente herramienta pedagógica, la cual hace presencia en distintos terrenos educativos; Aulestia (2013), considera el valor de intervención y transformación social en un grupo de mujeres migrantes andinas, quienes asisten en Madrid al Centro de Día para Mujeres Iberoamericanas Pachamama. En el campo de la educación formal, Bello (2016); Perafán (2015); Rocha (2014), recurren a la metodología y a distintas técnicas como; el teatro foro, el teatro imagen, el teatro legislativo, que hacen parte del Teatro del Oprimido para construir programas pedagógicos relacionados con la educación política para la ciudadanía y la participación en los asuntos públicos.

Con la Fundación Cultural Teatro Experimental Fontibón, se realizaron dos trabajos; Bello (2016), recurrió a entrevistar y contar con el acompañamiento del director para elaborar una propuesta educativa que vincula el teatro foro con la construcción de una cultura de paz. Gil (2012), actriz del grupo Teatro Experimental Fontibón, realiza una sistematización de experiencias donde se hace relevancia al trabajo artístico del grupo entre los años 2006-2010 desde la implementación del teatro foro, acentuando tres dimensiones del grupo; la comunitaria, la pedagógica y la artística. Teniendo en cuenta la existencia de esta sistematización se pueden considerar algunos elementos históricos que allí se plantean correspondientes a la trayectoria del grupo, los cuáles permitirán tener un punto de partida para seguir profundizando en el quehacer artístico TEF, así como sus aportes al campo del teatro comunitario en Bogotá.

1.5 Metodología

1.5.1 Enfoque investigativo

A través de la historia han hecho presencia distintas formas y discursos en el modo de entender, producir conocimientos y hacer investigación social. Al respecto Barragán y Torres (2017) plantean, siguiendo a Habermas, que, se pueden diferenciar tres perspectivas o enfoques científicos, que a su vez orientan las prácticas y formas de hacer investigación social; a saber, empírico-analíticas, histórico-hermenéuticas y crítico-sociales. Este proyecto de investigación asume un enfoque crítico-social, como referente epistemológico en la construcción del conocimiento. Desde el enfoque que se plantea para esta investigación, se admite la posibilidad de producir conocimiento, a partir de la reflexión que otorgan las experiencias y prácticas significativas que apuestan por una transformación cultural, educativa y social. Por consiguiente, es posible producir conocimiento sobre y desde las experiencias que asumen los procesos de organizaciones sociales y comunitarias.

A diferencia de los enfoques empírico-analíticos, los enfoques crítico-sociales toman distancia y cuestionan los presupuestos que presenta la investigación científica entendida: “Como neutral, desinteresada, universal y objetiva; es decir, que es ajena a los poderes sociales, que sólo interesa al avance del conocimiento, que sus afirmaciones tienen validez en cualquier momento y en cualquier lugar” Barragán y Torres (2017, p.68). Los enfoques crítico-sociales asumen, que todo ejercicio investigativo implica saber tomar una postura frente al conocimiento y la utilidad que tiene este en las dinámicas sociales. No existe un ejercicio de investigación neutral y

desinteresado, por el contrario, el conocimiento y los saberes producidos desde la investigación cumplen una función de entendimiento para orientar la acción transformadora.

Por otro lado, los ejercicios investigativos desde los enfoques crítico-sociales se distancian de los enfoques histórico-hermenéuticos, en relación con estos últimos; es conveniente señalar sus límites, cuestionando en algunos casos el énfasis contemplativo de los conceptos sobre la realidad social, además: “Su desinterés por la influencia de las estructuras sociales sobre los hechos sociales, los efectos no buscados de tales hechos y su insuficiente postura frente al compromiso con la práctica social” Barragán y Torres (2017, p.60). De ahí que, para el enfoque crítico-social, la interpretación de la realidad social y la producción de conocimiento sobre las problemáticas que se indagan, estén al servicio de la transformación social.

Dicho lo anterior, también se puede agregar que los enfoques, empírico-analíticos e históricos-hermenéuticos; tienen en común, desconocer el carácter político de los procesos de producción de conocimiento social, así como la separación de teoría y práctica. En contraste, aquello que podemos designar como enfoque crítico-social en la investigación social, según Jiménez y Torres (2006, p.22): “Ha buscado articular conocimiento y acción, teoría y práctica, en el doble propósito que los caracteriza: explicar y comprender críticamente las dinámicas sociales para transformarlas desde unos criterios emancipatorios”.

Al asumir un enfoque crítico-social, el presente ejercicio de investigación considera tres grandes aspectos, los cuales desglosaremos a continuación. En primer lugar, el enfoque crítico-social plantea el diálogo entre el saber producido desde los espacios académicos y los saberes producidos a partir de la experiencia organizativa de las Organizaciones Populares Urbanas o procesos comunitarios alternativos, que, para este caso estaría en relación con el grupo: Teatro Experimental Fontibón. Vale decir que, este enfoque otorga gran valor a la posibilidad de producir conocimiento en el campo de los estudios sociales, desde y con los actores sociales, tal como lo expresa (Torres, 2006, p.64):

La producción más rica del conocimiento y pensamiento social no se está generando desde el centro de las instituciones que el proyecto moderno creó para la producción del conocimiento, las ciencias sociales clásicas, sino más bien desde sus márgenes, en otros campos de saber no disciplinar, o incluso, por fuera de las instituciones universitarias.

Otro aspecto, que guarda relación con este primer planteamiento es el reconocimiento de los saberes y la producción de conocimiento que se genera en las acciones y la praxis política de los grupos, las organizaciones populares urbanas y los movimientos sociales; quienes desde sus

apuestas político-culturales construyen y difunden diversas propuestas para afrontar las problemáticas sociales que se presentan en sus acciones cotidianas (Zibechi,2007); a este aspecto también se refiere Boaventura de Sousa (2009), cuando plantea la razón cosmopolita como un elemento indispensable para tener en cuenta experiencias políticas concebidas y llevadas a cabo por grupos que pueden ser referentes, puntos de partida para nutrir la imaginación en aquellos proyectos que buscan construir alternativas frente a la globalización neoliberal.

Segundo, desde el enfoque crítico-social, el conocimiento no sólo sirve para dar cuenta de las problemáticas que constituyen cierta realidad social, el conocimiento cumple una función y es promover transformaciones en dicha realidad social; por lo tanto, el conocimiento que se produce del dialogo entre saberes de la experiencia organizativa y los saberes académicos, sirve a las organizaciones para hacer replanteamientos con respecto a sus prácticas organizativas y a su vez; estos conocimientos nutren distintos campos conceptuales que se relacionan con las experiencias de las organizaciones.

Tercero, también se considera valioso el aspecto referido a la apuesta por la construcción participativa; las metodologías participativas de investigación permiten incorporar: “La enriquecedora mirada de los sujetos que pasan a ser investigadores e investigados” (Torres, 2006, p.69), proponiendo de esta manera una construcción colectiva y dialógica de conocimientos que, rompe con la unidimensionalidad en la construcción del conocimiento planteada desde otras apuestas de investigación social, particularmente positivistas. Acorde con ello, resulta valioso, recordar los aportes de Fals Borda, cuando se refiere a la investigación social como un acto de compromiso ético-político que, implica asumir la praxis como acción política para transformar la sociedad: “Con la acción para transformar el mundo, en contraposición al paradigma positivista que interpreta la praxis como simple manipulación tecnológica y control racional de los procesos” (Fals Borda, 1978, p.13).

En otras palabras, es comprender el ejercicio de investigación participativa como práctica necesaria para potenciar los procesos de transformación política. De ahí que, el criterio de participación apela a una actitud constante de consenso entre las y los miembros de la Fundación Cultural Teatro Experimental Fontibón y quien escribe estas líneas.

1.5.2. La Reconstrucción Colectiva de la Historia

Ahora bien, para guardar coherencia con el propósito de la investigación y el enfoque crítico y la metodología, este proyecto asumió la Reconstrucción Colectiva de la Historia (RCH), como método de la investigación. La cual según (Torres, 2006, p.77) es: “Una modalidad de producción de conocimientos, que busca reconstruir la historia/memoria de hechos y procesos compartidos por colectivos populares (organizados o no), involucrado activamente a sus protagonistas”.

La RCH, es una modalidad investigativa que guarda cierta relación con la sistematización de experiencias. Por tal motivo, es conveniente retomar algunos aportes que han sido construidos desde el grupo de trabajo de la Corporación Síntesis y el colectivo de investigadores de la línea de investigación: Memoria, Identidad y Constitución de Sujetos, del grupo Sujetos y nuevas narrativas de investigación y enseñanza de las Ciencias Sociales, de la Universidad Pedagógica Nacional, quienes consideran los procesos de sistematización de experiencias como:

Una metodología que permite la producción de conocimientos sobre prácticas de transformación social, a partir de los saberes y sentires provenientes de la experiencia en sus actores, cuya finalidad es, por un lado, comprender los sentidos y racionalidades que configuran dicha práctica, por otro, aportar a su fortalecimiento y al empoderamiento de sus actores. (Barragán & Torres, 2017, p.50)

La anterior definición permite encontrar características de la sistematización de experiencias con la RCH, debido a que ambas modalidades de investigación buscan la producción de conocimiento sobre prácticas organizativas, de allí que se mencione esta definición puesto que para el presente proyecto son valiosas las experiencias que han configurado la trayectoria histórica del grupo TEF.

Con respecto a la puesta en marcha de la RCH con el TEF, en la realización del proceso investigativo se definieron equipos de trabajo; se llevaron a cabo diversos encuentros y tertulias con grupos amplios; allí participaron todos los miembros del grupo. También, se hicieron encuentros con grupos reducidos. Así mismo, se hicieron ejercicios de dialogo personal.

Es a partir del acopio, análisis y organización de la información que ofrecen los relatos de las y los miembros del TEF, como se estableció un acercamiento a los grandes momentos, los actores relevantes, los procesos, divergencias y convergencias que han marcado los sentidos y la trayectoria del grupo alrededor de su experiencia vivida.

1.5.3. Estrategias y técnicas de activación de memoria

La RCH, en tanto ejercicio de modalidad investigativa ha generado técnicas o dispositivos de activación de la memoria, los cuales hacen referencia a un conjunto de estrategias no convencionales: “Que permiten reconstruir hechos del pasado y fortalecer identidades populares y vínculos sociales, los dispositivos apuntan hacia las tres intenciones, incorporando prácticas y formatos que tiene la gente para conversar sobre el pasado” (Torres, 2014, p.126).

Por ello, en lo relacionado con el trabajo de campo de este proyecto investigativo, se colocaron en práctica los siguientes dispositivos de activación de la memoria, entrevistas columna, taller el camino de la experiencia, taller de foto palabra y tertulias con las y los miembros del TEF. La razón para escoger estos dispositivos de activación de la memoria es porque, con ellos se logró hacer un ejercicio de producción de datos cualitativos de forma consensuada y en conjunto con las y los miembros del TEF.

Estos dispositivos, son una mediación para la producción de relatos sobre el proceso organizativo del grupo; así mismo, permitieron una reconstrucción intencionada sobre la trayectoria histórica del grupo a partir de los aportes que suscitan los sentidos y las significaciones que las y los miembros del TEF hacen sobre su pasado, presente y proyección de futuro, en relación con los vínculos organizativos que conforman su praxis estético-política.

A continuación, se propone hacer una caracterización de los dispositivos de activación de la memoria que se implementaron en este proyecto investigativo.

Las entrevistas columna, son conversaciones orientadas por las preguntas de investigación, preguntas que para el caso de esta investigación fueron consensuadas con las y los miembros del TEF, puesto que en las investigaciones participativas las preguntas se construyen considerando asuntos que son vitales y necesarios para la organización del grupo, vale decir que: “En la RCH se privilegian las entrevistas no estructuradas, en las que pueda fluir el recuerdo de las personas o colectivos con cierta espontaneidad. Las preguntas del entrevistador sirven solamente para acotar o delimitar el campo de la conversación” (Torres, 2014, p.124). Las entrevistas columna, se realizaron con los miembros o fundadores de la organización con la cual se planteó el ejercicio de investigación. En el caso de esta investigación, las entrevistas se llevaron a cabo con Emilio Ramírez, actual director del grupo TEF y con Ernesto Ramírez, hermano de Emilio, uno de los fundadores del grupo y quien actualmente se desempeña como actor del TEF.

Taller el camino de la experiencia, es un ejercicio donde participaron las y los miembros del TEF, en este taller se logró construir una “representación gráfica de un sendero, y los hitos más significativos y que representen ascensos, descensos, crisis y repuntes de la historia del proceso que se busca reconstruir” (Torres, 2014, p.126). Con este taller, fue posible tener una visión general sobre el trayecto histórico del grupo y también, establecer un espacio de diálogo grupal donde se hizo un consenso sobre las periodizaciones significativas que han marcado la experiencia organizativa del grupo.

La foto palabra, es un dispositivo de activación de la memoria cuyo objetivo es: “Narrar desde las fotografías o álbumes de fotos: tiempos, espacios, situaciones y vivencias de la vida cotidiana de sujetos, grupos y comunidades” (García, González, Quiroz y Velásquez, s.f.). Este dispositivo se implementó con el grupo, en razón a que el TEF cuenta con un archivo importante de fotografías, las cuales permiten establecer diálogos con los recuerdos y momentos retratados en distintas fechas que han conformado el proceso organizativo del grupo.

Las tertulias, como dispositivos de activación de la memoria “no son otra cosa que la organización de una actividad propia de los grupos sociales cuando estos quieren conversar sobre algo que les parece importante” (Torres, 2014, p.128). Para efectos de este proyecto, las tertulias fueron espacios de diálogo con las y los miembros del TEF, estos espacios estaban mediados por los ejes temáticos que se definieron al inicio con el grupo para comenzar a hacer lecturas a la trayectoria histórica del grupo; a saber, los ejes de estética y política.

En cuanto a la interpretación de la información, se desarrollaron talleres de formación pedagógica con las y los miembros del TEF dialogando a partir de dos elementos: uno, preguntas orientadoras temáticas relacionadas con las inquietudes de las y los miembros del TEF sobre su proceso histórico. El segundo elemento, se presentaron a las y los miembros del TEF esquemas conceptuales que se tejieron desde la información contenida en la reconstrucción narrativa de la trayectoria histórica. Tanto las preguntas orientadoras como los esquemas conceptuales fueron contruidos tras haber realizado un ejercicio previo de teoría fundamentada; donde se utilizó la codificación abierta y la codificación axial, para dar sentido y organización a la información desde la construcción de mapas semánticos, los cuales se lograron gracias a la producción y recopilación de datos producto del trabajo en campo.

1.5.4. Reflexiones sobre la metodología RCH

Tras la puesta en marcha de la metodología RCH en este proyecto investigativo, se pueden considerar algunas ideas, las cuales operan en el registro de reflexiones útiles para aquellas personas o colectividades que se encuentren interesadas en trabajar con este proceso de producción de conocimiento participativo. En primer lugar, se debe considerar que esta metodología es pertinente para dar cuenta sobre la trayectoria de procesos históricos de diversos grupos sociales, por tanto, la RCH no persigue el fin de imponer una versión única de la historia, en su lugar promueve la posibilidad de apreciar, reflexionar y resignificar las diversas miradas y perspectivas que pueden tener los actores presentes en una experiencia social. Esta metodología resulta altamente significativa para visibilizar experiencias culturales que generan incidencia en la transformación social.

En relación con las estrategias y técnicas de activación de memoria implementadas en este trabajo, es conveniente recordar que se utilizaron 4; a saber, entrevistas columnas, taller camino de la experiencia, talleres de foto palabra y tertulias. Sin embargo, se debe recalcar el sentido de flexibilidad y reflexividad que la metodología RCH representa, puesto que cada experiencia y cada proceso histórico que se indaga es singular. Así pues, al ser una modalidad en la producción de conocimiento participativo, será responsabilidad de quienes lideran el proceso de RCH encontrar las acciones, estrategias y técnicas de activación de la memoria que más se acomoden a la singularidad de los procesos a reconstruir.

Es necesario recalcar que la memoria social no solo se encuentra en los recuerdos de las personas, otros elementos que acompañan nuestra cotidianidad pueden generar respuestas interesantes, es así como se pueden implementar diversas posibilidades que permitan el dialogo, y la mediación con los recuerdos, son validos entonces recursos como pinturas, dibujos, murales, videos, música, recorridos por calles o lugares significativos para los miembros de los procesos, piezas u objetos que en algún momento de la trayectoria histórica del grupo resultaron representativos para sus integrantes. Las posibilidades son amplias y siempre abiertas, por ello la RCH es una metodología que se hace al andar, no es un camino definitivo, es un recorrido colectivo en permanente y abierta elaboración. En esa medida, también resulta indispensable, el dialogo permanente con los grupos de trabajo, los consensos para plantear las decisiones relacionadas con la puesta en marcha de la elaboración metodológica.

A modo de balance, sobre mi experiencia de trabajo con la RCH, puedo plantear que es una metodología que promueve relaciones dialógicas significativas, los distintos talleres y ejercicios realizados desde los dispositivos de activación de la memoria resultaron muy favorables, en tanto elementos que reconocen el potencial de la memoria social para generar nuevas lecturas a los procesos históricos, logran resaltar el papel que las personas del común tenemos como sujetos éticos con apuestas políticas en el entramado de las relaciones sociales, es decir, permite poner de manifiesto el rol de todos y todas como sujetos históricos.

En cuanto a elementos que se pueden resaltar, estaría el hecho de considerar la riqueza de los talleres de la memoria cuando se realizaban en grupo, los datos y relatos que emergían en los trabajos grupales permitían encontrar distintas interpretaciones, lo cual favoreció la construcción de nuevos consensos al interior del grupo; mientras que algunas veces cuando se hicieron ejercicios como las entrevistas columna o diálogos con un solo integrante del grupo, aun cuando se disponía de fotografías y textos escritos, solían quedar vacíos en los relatos. Me pareció muy acertado generar espacios de encuentro y trabajo con subgrupos, luego generar espacios de encuentros más amplios con todos los miembros del TEF.

Para concluir, se puede plantear que la RCH resulta una metodología participativa necesaria para que muchos grupos dedicados al campo cultural en general y en particular al artístico, puedan realizar un provechoso ejercicio de análisis y construcción de su historia, colocando de manifiesto desde sus propias voces el escenario para reflexionar sobre sus apuestas, sus saberes, sus logros, sus aciertos y desaciertos a lo largo de su trayectoria. Ello sin duda, representa un avance para aportar a nuevas maneras de plantear narrativas desde la memoria social, que a su vez ayudan a reconstruir y resignificar las prácticas de una praxis artística comprometida con la transformación de la realidad; más aún, cuando se evidencia que hay numerosos grupos con apuestas artísticas en procesos de Educación Popular y Arte Comunitario; sin embargo, sus experiencias, trayectorias y logros suelen permanecer en el anonimato, en la sepultura del silencio, en las puertas del insondable desconocimiento, en el invisible y cruel escenario del olvido.

Capítulo 2

Contexto de emergencia del Teatro Experimental Fontibón

En este capítulo se hace una caracterización sobre el contexto de emergencia del Teatro Experimental Fontibón, con el fin de apreciar cómo surge la propuesta política y artística del grupo. Dar cuenta sobre el nacimiento del grupo TEF, implica considerar un gran antecedente en la producción artística y la apuesta por una dramaturgia colombiana surgida a partir del año 1960, y que en el transcurso de los años que comprenden la década de 1970 se va configurando con mayor fuerza, se hace referencia entonces al llamado *Nuevo Teatro Colombiano*.

2.1 Teatro Político en Colombia en la segunda mitad del siglo XX.

Carlos Reyes (2001) alude a que al asesinato de Jorge Eliecer Gaitán ocurrido el 9 de abril de 1948, fue un hecho que tuvo fuertes incidencias en la vida política, social, así mismo en el campo cultural de Colombia. Una parte de ello se reflejó en la producción teatral del país. Luis Enrique Osorio, fue un director que cultivó diversas temáticas en sus obras, y por su cercanía con las ideas liberales de Gaitán, resultó siendo un autor que representó una figura preliminar para los inicios de un teatro político en Colombia.

Otro antecedente significativo para la construcción de un teatro político, fueron los aportes del director japonés Seki Sano. En 1954, durante el gobierno de Gustavo Rojas Pinilla llega la televisión a Colombia, recurso comunicativo que sería utilizado como medio de distracción y propaganda oficialista; se requiere entonces la preparación del personal que estaría presente en estos espacios. Será Seki Sano el director encargado de esta misión; sin embargo, la labor del director japonés, quién traía consigo fuertes influencias del teatro ruso y en particular de Stanislavski, no se limitó sólo a cumplir con los objetivos de Gustavo Rojas Pinilla. De esto da cuenta (Reyes, 2001, p.226), cuando comenta: “Los planteamientos del maestro japonés van a influir notablemente sobre el incipiente movimiento teatral, tanto en la formación de los actores como en la concepción de la organización y estructura de los grupos”.

En últimas, el maestro japonés terminó realizando aportes significativos para promover la profesionalización de los actores y rescató la idea del teatro como un trabajo permanente; su estadía en el país no duró mucho tiempo: “Al cabo de unos meses el gobierno que con tanto ánimo lo había invitado, lo acusa de comunista y lo saca inmediatamente del país en 1956” (Esquivel, 2014, p.24). Con todo ello, Seki Sano alcanzó a dejar un legado para los inicios de un

teatro colombiano; así mismo, personajes que luego destacaran en la historia del movimiento teatral colombiano, como el director Santiago García, hicieron parte de ese grupo que alcanzó a tener contacto directo con el maestro japonés.

Antes de continuar con los sucesos nacionales que marcaron los cambios en la producción teatral de Colombia, conviene decir que para inicios de los años cincuenta del siglo XX; Norteamérica generó diversas acciones de injerencia política en América Latina, las cuales se traducirán en varios países de la región como dictaduras militares; ese fue el caso de Colombia con Gustavo Rojas Pinilla, quién tras un golpe de Estado despojó del mandato presidencial a Laureano Gómez en el año de 1953. De manera análoga, se establecieron dictaduras en países como Perú con Manuel Odría, Cuba con Fulgencio Batista, Venezuela con Marcos Pérez Jiménez, República Dominicana con Rafael Leónidas Trujillo y Guatemala con Carlos Castillo Armas (Guerra, 1997).

Sin embargo, estas dictaduras comienzan a desmontarse debido a las acciones colectivas de amplios sectores sociales que en esos países rechazaron dichos regímenes opresivos, Guerra (1997) indica que:

El punto culminante de esta nueva fase de triunfos democráticos y revolucionarios fue la sensacional victoria de la revolución cubana el primero de enero de 1959, que liquidó la dictadura de Batista y marcó, al mismo tiempo, el inicio de una nueva época histórica en el hemisferio occidental, caracterizada por el avance del movimiento de liberación nacional. (p.49)

Dado que la revolución cubana significó un hito para la construcción de apuestas e ideas emancipadoras en América Latina, este proceso político generó un impacto en distintos países de la región y a su vez; este hito representó gran significación para las prácticas de la Educación Popular, la Teología de la Liberación y así mismo, en las expresiones de un Teatro Popular. Sobre el anterior escenario de América Latina, comienza una etapa en la producción teatral de Colombia, así lo señalo (Reyes, 2001, p.227):

Entre los años de 1955 y 1965 se producen notables cambios en el tipo de teatro llevado a escena [...] El teatro de carácter costumbrista o la comedia sin mayores complicaciones, como la que podían traer compañías comerciales en gira por América Latina, es sustituido por nuevas búsquedas

Los grupos de teatro en Colombia hicieron esas nuevas búsquedas desde diversas apuestas estéticas. Algunos grupos, en oposición a los repertorios clásicos y la tendencia del costumbrismo, comienzan a explorar nuevas formas de creación; estos grupos se denominaron

experimentales y fueron importantes para emprender la construcción relacionada con el propósito de hacer un teatro de vanguardia. Para tal fin, los grupos encontraron inspiración en la heterogeneidad que proporcionaron corrientes artísticas como el realismo, el expresionismo, el teatro político de Erwin Piscator, el teatro del absurdo (Reyes, 2001, p.227), y el teatro épico del dramaturgo alemán Bertolt Brecht. Esta última propuesta artística, fue quizá la más notable influencia en la significativa renovación de la producción teatral para la dramaturgia colombiana. Artistas como Santiago García y Enrique Buenaventura, fueron directores que tuvieron una fuerte influencia de Brecht.

Las nuevas búsquedas de los grupos de teatro colombiano se dieron en medio de cambios en las políticas de gobierno y el continuo enfrentamiento entre los partidos políticos, liberal y conservador. Tras la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla, sucede un periodo de transición a cargo de una junta militar de gobierno, la cual fue reemplazada el 7 de agosto del año 1958 por el Frente Nacional: “Solución bipartidista y oligárquica. Los partidos constitucionales y tradicionales que había dividido la opinión pública en feroces contiendas civiles, ya sólo se disputaban el botín burocrático equitativamente” (Jaramillo, 1992, p.357). Dicho acuerdo de gobierno culminaría en el año 1974, los años que correspondieron al Frente Nacional estuvieron acompañados por la radicalización de movimientos obreros y estudiantiles; en medio de dicho panorama social, la producción teatral encuentra diversas manifestaciones que expresan las fuertes contradicciones políticas de la época y allí comenzaría a dar sus primeros pasos el proceso de formación del Nuevo Teatro Colombiano.

2.1.1. El Nuevo Teatro Colombiano.

Arcila (1983), hizo un valioso recuento sobre los sucesos que configuraron las apuestas del Nuevo Teatro Colombiano, señaló la importancia de los festivales de teatro como un espacio que favoreció la ampliación de la actividad teatral; allí hicieron aparición grupos que renovaron las apuestas estéticas del teatro como el Búho y el Teatro Experimental de Cali. No obstante, en estos festivales el público que predominaba era el perteneciente a una facción media e incluso alta de la sociedad; por esta razón y también como una característica que marcó la formación del Nuevo Teatro Colombiano, se hizo necesario ampliar el tipo de público al cual estaba dirigida la producción teatral.

En 1964, se crearon dos grupos en la escena teatral, el Teatro Estudio de Bogotá y el grupo Teatro de Arte Popular. Carlos José Reyes, junto con Carlos Perozzo fueron los autores de

este proyecto; cuya apuesta fue un teatro para abordar y transformar los problemas presentes en la sociedad colombiana. Para ambos grupos, fue central en su apuesta llegar con el teatro a otros espacios que no se limitaran solamente a las salas, y, sobre todo dirigir su producción artística al público que pertenecía a las clases populares. El grupo Teatro de Arte Popular, trazó como propósito llegar a lugares como: “Colegios, salas de barrio, sindicatos, plazas, ciudades de provincia, pueblos en general, etc.” (Arcila, 1983, p.67).

Estos dos grupos desaparecerán en 1965, pero muchos integrantes que provenían del Teatro Arte Popular y del Teatro Estudio de Bogotá, se vincularon a la Universidad Nacional (Arcila, 1983, p.68). Esa vinculación, fue otro suceso importante para el desarrollo de la actividad teatral. Vale recordar que, para este año tuvo lugar parte del gobierno presidencial de Guillermo León Valencia, un gobierno que se caracterizó por el uso de la represión para dar tratamiento a los conflictos sociales, asunto que se volvería recurrente en los gobiernos presidenciales del Frente Nacional.

En 1965, el movimiento estudiantil desempeñó un rol de confrontación y decidida lucha frente al establecimiento, (Archila, 2003, p.98): “Desde las toldas estudiantiles surgió una movilización, tal vez menos organizada pero más radical [...] fue precisamente el mundo universitario la plataforma de lanzamiento de Camilo Torres Restrepo”. Así mismo, el naciente movimiento teatral se vinculó a la movilización y la lucha propuesta por el movimiento estudiantil. Las luchas estudiantiles comienzan a aunar esfuerzos para alimentar la propuesta de un teatro comprometido con las clases populares; así estos dos movimientos comenzaron a retroalimentarse políticamente y a generar nuevas posibilidades artísticas, que encontraran formas de circulación en los festivales universitarios de teatro, realizados a partir de 1966.

El movimiento estudiantil, continuó siendo un asunto de preocupación para el Frente Nacional. El turno para asumir el cargo presidencial fue para Carlos Lleras Restrepo: “recién posesionado, el 31 de agosto de 1966, a través de los canales de la televisión nacional el presidente trata a las guerrillas y a los universitarios como dos aspectos de un mismo problema de orden público” (Arcila, 1983, p.83). En el gobierno de este presidente, se decidió dar un tratamiento militar frente a las exigencias del movimiento estudiantil. Otra situación que ocurrió en este periodo de gobierno presidencial se relacionó con la creación de una política cultural, mediante la expedición del decreto 3157 de 1968; se creó Colcultura -Instituto Colombiano de Cultura- y el ICFES -Instituto para el Fomento de la Educación Superior- (Arcila, 1983, p.104).

2.1.2. Tensiones entre la idea de una cultura conservadora y una alternativa.

La nueva política cultural, supuso un cierto avance, aunque con limitaciones sobre el derecho a la cultura, el avance estuvo en el cambio de los actores que se encargaban de las actividades correspondientes al campo cultural; así lo destacó (Arcila, 1983, p.104): “Frente a la actividad ad honorem y desordenada de las señoras de la sociedad que en sus ratos libres hacían “cultura” se planteó la necesidad de funcionarios con una actividad sistemática y organizada”. De modo que, la creación de Colcultura significó que la cultura dejará de ser un asunto a cargo de la gente de los altos estratos de la sociedad, y, comenzará a ser un asunto estructurado desde el Estado.

No obstante, dicha institución no logró ser lo suficiente para promover y validar los derechos culturales de los ciudadanos en el territorio colombiano. Aunque, la creación de Colcultura permitió reconocer la importancia entre la relación Estado-cultura, existieron formas limitadas de participación en las primeras políticas culturales del país: “En donde de forma clara y contundente se percibe el dirigismo estatal que las caracteriza” (Mendoza & Barragán, 2005, p.166). De manera que, el acceso y la participación ciudadana en relación con la cultura, continuaba siendo limitado.

Otro aspecto que denotó importancia en la creación de esta nueva política cultural es la disputa de sentidos que connotó la palabra cultura. La política cultural estatal de 1968, tiene lugar en medio de una pugna dentro del campo cultural donde participan actores del gobierno. Un funcionario que mantiene consonancia con la visión de tratamiento militar que concibió Carlos Lleras Restrepo, fue el coronel Fernando Landazábal Reyes; quien consideró que la cultura era un terreno donde se podía hacer tratamiento militar desde una visión de estrategia preventiva de guerra. El punto primordial del proyecto consistió en alejar a las grandes masas del país a favor de la causa comunista, según (Arcila, 1983, p. 126), la intención de la política cultural promovida por Fernando Landazábal buscaba: “Impedir todo contacto con el marxismo, reforzar las formas tradicionales de pensar, preservar al intelectual “doctor” frente al intelectual propiciador del cambio”.

Estas ideas seguirían guiando las posturas del siguiente gobierno y encontrarán su expansión en la presidencia de Misael Pastrana Borrero. De lo anterior, surgió la postura de la cultura como una dimensión que el Estado debe saber manejar, en tanto proyecto político para

incidir en la construcción de mentalidades y modos de ser, que se alejaran de dinámicas de transformación social y política.

Por el contrario, el movimiento teatral constituido desde el teatro universitario y por los grupos profesionales de teatro en Colombia, hizo otras consideraciones con relación a la cultura; las cuales estaban en oposición con las intenciones de la política estatal cultural. Aunque, vale decir que este movimiento teatral no fue homogéneo, inclusive se presentaron conflictos entre el teatro universitario y el sector del teatro profesional; con todo ello, ambos grupos compartieron una visión sobre la cultura y el arte como posibilidades indispensables en la transformación social.

Para el caso del teatro universitario, confluyeron las ideas del movimiento estudiantil desde las apuestas artísticas y científicas que buscaban elevar a la población hasta la comprensión de sus más altos intereses (Arcila, 1983, p. 110). Arcila (1983, p.108-p.111), consideró el caso del TEUAN –Teatro Estudio de la Universidad de los Andes-, como el ejemplo que comenzaría a representar los intereses del Teatro Universitario, un teatro político con función social transformadora; un teatro que debía servir al pueblo y que para tal fin debería no solo llevar teatro a las clases populares, sino promover la formación de grupos de teatro en distintos espacios como organizaciones sindicales y populares, barrios y universidades. La organización gremial del teatro universitario colombiano se dio a través de ASONATU –Asociación Nacional de Teatro Universitario-. Según (Meneses, 2013, p.67), el teatro universitario de 1970 persiguió una producción teatral caracterizada por: “su postura crítica frente a la sociedad colombiana y frente al imperialismo, y la necesidad de tener una conexión directa con las clases populares.”

La otra cara del movimiento teatral estuvo representada por los actores que se dedicaron al teatro como asunto profesional. El grupo donde confluyó este sector del teatro profesional fue la CCT –Corporación Colombiana de Teatro-, en esta agremiación estuvieron miembros de grupos como; el Teatro Popular de Bogotá, La Mama y la Casa de la Cultura, grupo que posteriormente se llamaría La Candelaria. (Jaramillo, 1992, p.89) indicó que los objetivos de la CCT giraban en torno a tres propuestas para hacer un aporte al teatro nacional, a saber: “La defensa del trabajo teatral contra la represión del sistema; la divulgación del trabajo teatral en sectores populares; la autoafirmación de los grupos a través de seminarios, investigaciones metodológicas y el intercambio de métodos entre los grupos.”

Aparte del significado político que se otorgó a la cultura y el arte, otro elemento en común que compartieron el teatro universitario y el teatro profesional en Colombia fue la censura a las obras y la persecución por parte de cierto sector del Estado. De ahí que, el movimiento teatral buscara horizontes políticos donde las exigencias de la independencia hicieran presencia en la mediación entre el Estado y el movimiento teatral; así lo manifestó (Arcila, 1983, p. 122): “En este contexto la independencia significaba estar en condiciones de reivindicar con mayor fuerza la ayuda oficial al teatro, los aportes del presupuesto público, sin ninguna dependencia ideológica o cultural; es decir con plena libertad de crítica y creatividad.”

Fue así como en medio de la pugna en el campo cultural se consolidó un movimiento teatral denominado, Nuevo Teatro Colombiano -NTC-. Movimiento artístico que se configuró en el marco de los gobiernos correspondientes al frente nacional. Dicho movimiento, tenía como intención la construcción de identidades culturales, que encontraron en las artes escénicas un cuestionamiento frente al colonialismo cultural; así mismo, un escenario de reconocimiento para las expresiones populares. El Nuevo Teatro Colombiano, estuvo en afinidad con un proyecto histórico de liberación, uno de los grandes representantes de esta nueva apuesta en la producción de una dramaturgia nacional fue el maestro Enrique Buenaventura, del Teatro Experimental de Cali. Para el maestro Buenaventura, la cultura no era un asunto que se transmitía a partir del aparato estatal hacía el pueblo, la cultura es algo que se hace, y que tiene una intencionalidad. Así lo planteó Buenaventura según (Arcila, 1983, p.204):

Una finalidad histórica, una finalidad aquí y ahora. El proceso de liberación de nuestros pueblos, el proceso penoso y difícil de llegar a ser dueños de su propio destino y de transformar las relaciones sociales que los mantienen en una permanente agonía, es el proceso de formación de una cultura propia que -por propia- se apropia de lo mejor de otras culturas, pero con derecho a escoger y no bajo el signo de la imposición.

2.1.3 Renovación de los contenidos teatrales desde el Nuevo Teatro Colombiano.

El NTC transformó los contenidos y temáticas de los repertorios, las representaciones artísticas dieron cuenta de problemas sociales como; la participación de Colombia en la guerra de Corea, la emigración de campesinos al espacio urbano producto de la violencia, la tenencia de la tierra, la pérdida de libertad individual y la alienación propias a las dinámicas militares; así como el uso del ejército en tanto aparato represor de las clases dirigentes; el secuestro, la

desigualdad, el desempleo, la tortura, los golpes militares, la discriminación racial en sociedades de mestizos y mulatos (Jaramillo,1992, p.94).

Estos contenidos intentaron expresar el complejo universo y la diversidad de problemas que configuraban parte de la realidad del país, para dar cuenta de ello los grupos del NTC acudieron a una apuesta metodológica significativa, *la Creación Colectiva*. Con respecto a la Creación Colectiva en tanto método de creación artístico-teatral, (Pavis, 1998, p.100) planteó la siguiente definición:

Espectáculo que no está firmado por una única persona (dramaturgo o director de escena), sino que ha sido elaborado por todos los miembros del grupo que intervienen en la actividad teatral. A menudo el texto ha sido establecido después de improvisaciones en los ensayos, con las modificaciones que propone cada participante.

La Creación Colectiva, como método de producción desempeñó un rol importante en la renovación de los contenidos teatrales que plantearon distintos grupos en Colombia hacia los años sesenta y setenta; dicha propuesta metodológica también comenzó a cobrar mayor presencia en distintos países de América Latina. Al respecto, (Jaramillo, 1992, p.93) mencionó:

La creación colectiva respondió al deseo de llegar a un público popular. Este hecho obligó a la gente del teatro a representar obras que reflejaran los conflictos cotidianos, a nutrirse en las fuentes vivas de la cultura, el folclore, las creencias populares, y a recoger los hechos históricos determinantes en la vida de cada país.

La Creación Colectiva, promovida en los años setenta se vinculó con la idea política de asumir a través del arte, una praxis estética comprometida con la transformación social, en palabras de (Jaramillo,1992, p. 98):

La creación colectiva opone, a la idea de difusión cultural, la idea de una cultura de intervención en la realidad y en el individuo; su objetivo es la transformación y el cambio. Es teatro popular porque plantea una cultura que nace del pueblo. A la cultura tradicional y elitista opone una cultura alternativa en forma y contenidos.

Hay que mencionar, además, que la Creación Colectiva según (Pavis, 1998, p.101): “Impulsa la creatividad del individuo en el seno del grupo para superar la “tiranía” de un autor y de un director de escena que han tendido a concentrar todos los poderes y a tomar todas las decisiones estéticas e ideológicas”. Así mismo, la Creación Colectiva, cuestiona la idea de la creación individual y la originalidad, no se trata de ignorar o desconocer la capacidad creadora

personal o individual, se trata de considerar que, aunque dicha condición existe, la misma no sería el valor fundamental de la creación.

Otra característica de suma relevancia en la Creación Colectiva guarda relación con la dramaturgia del actor, elemento vital para las nuevas producciones teatrales en Colombia y que por supuesto inspiró el proceso creativo del grupo TEF. La Creación Colectiva permitió una innovación en las prácticas de creación artística, de igual forma, cuestionó las relaciones jerárquicas entre autores-directores y actores.

Según (Buenaventura, 1985, p.44): “Si algo reivindica la creación colectiva, es justamente, la dramaturgia del actor, es decir, un terreno que le ha sido arrebatado al actor hace más o menos un siglo”. La Creación Colectiva, pone de relieve un redescubrimiento acerca del papel que ejerce el actor en la producción de las piezas teatrales, “la creación colectiva se basa en la improvisación a condición de que ésta no sea utilizada para comprobar, corroborar, mejorar o adornar la concepción, las ideas o el plan de montaje del director” (Buenaventura, 1985, p.44). La improvisación da lugar a la emergencia significativa del actor, es un campo que privilegia la creatividad de los actores y sus relaciones dramáticas con gestos, lenguajes y modos de comunicación extraverbal.

Es desde la improvisación como ejercicio de la creación colectiva, donde los actores generan una relación dialógica con los directores en la colaboración para la producción de los textos teatrales. Las improvisaciones son el corazón de la dramaturgia del actor, proceso que también es denominado por (Jaramillo, 1992) como texto gestual, así entonces: “Los actores son intérpretes de situaciones, de acciones, de personajes; investigan la verdad histórica para afirmar su identidad [...]La actuación es el discurso elaborado por el actor “sobre el estado del mundo”” (Jaramillo, 1992, p. 96). La dramaturgia del actor es entonces, un proceso significativo que enriquece los productos estéticos generados desde la creación colectiva y permite una relación dialógica entre actores y directores.

La Creación Colectiva también generó nuevas posibilidades desde las relaciones entre grupo-público. Al respecto, es posible plantear que en gran parte fue el Nuevo Teatro Colombiano el promotor de la creación de grupos, que apostaron por nuevas estéticas y apuestas teatrales; como, por ejemplo: El Teatro Callejero y El Teatro Comunitario. Apuestas que continuaran teniendo un desarrollo a finales de los años setenta en Colombia:

Grupos como la candelaria, el TPB, La Mama, el Local, el Teatro Taller de Colombia, entre otros, influyeron en la aparición de otros colectivos teatrales y de barrio en las localidades de Bosa, Suba, Usaquén, Rafael Uribe Uribe, Candelaria y entre ellas Fontibón. (Carrillo y Castellanos, 2011, p.55)

2.1.4. Situación política de Colombia en 1970.

En lo referente a la situación política de Colombia, en 1974 aconteció el gobierno presidencial de Alfonso López Michelsen. Un gobierno que pretendía tener esperanzas de cambio en relación con el final -por lo menos en términos formales- del proyecto político que se había construido desde el frente nacional; sin embargo, en el gobierno de López la intención fue: “Continuar las tendencias aperturistas en materia de exportaciones esbozadas por el anterior gobierno y mantener en el terreno político el equilibrio bipartidista” (Archila, 2003, p.109).

Otro elemento que este gobierno heredó del frente nacional, fue el uso de la fuerza militar para establecer y aplicar las políticas de turno. Así, frente a las demandas de distintos sectores gremiales se impone un Estado de Sitio, que irá desde 1976 hasta 1982 (Archila, 2003, p.111). En medio de este periodo, se pueden mencionar dos grandes acontecimientos que surgen como respuestas a las medidas represivas tanto del gobierno de Alfonso López como al de Julio Cesar Turbay, a saber, *El Paro Cívico Nacional* ocurrido en septiembre de 1977 y la proliferación de grupos de teatro callejero, como respuesta al Estatuto de Seguridad.

En 1978, Julio Cesar Turbay asumió el mandato presidencial, su gobierno estuvo marcado por la represión y la sistemática violación de derechos humanos, según (Archila, 2003, p. 113): “El temple de su gobierno se evidenció con la promulgación del Estatuto de Seguridad al abrigo del Estado de Sitio, una semana antes del primer aniversario del Paro Cívico Nacional”. El Estatuto de Seguridad Nacional entró en vigor a través del decreto 1923 del 6 de septiembre del año 1978 (Moreno, 2011). Aun así, por más que esta medida operó, junto a ella también aparecieron respuestas creativas por parte de la movilización social; fue el caso del movimiento teatral colombiano. Al respecto (Carrillo y Castellanos, 2011, p. 53), señalaron que frente al Estatuto de Seguridad: “Varios grupos de teatro salen a la calle, tenían como inspiración los movimientos y experiencias artísticas de Estados Unidos y Europa. Se realizaron sketches, actos y happenings en las calles retando a Turbay Ayala”. Por tanto, el estatuto de seguridad fue un detonante para la conformación de grupos que utilizarían el teatro de calle como resistencia a la imposición del gobierno.

2.1.5. En 1979 se abrió el telón para un sueño en Fontibón.

Antes de avanzar, conviene señalar algunas características generales sobre la historia de Bogotá y la localidad de Fontibón, lugares donde surgió la experiencia del grupo Teatro Experimental Fontibón. Torres (2017), presenta datos valiosos que constituyeron la configuración histórica y cultural de los barrios populares en Bogotá. En tanto espacio social, Bogotá se ha construido como: “Una colcha de retazos tejida conflictivamente a lo largo de sus cuatro siglos y medio de existencia, en la cual los barrios constituyen los “retazos” que le dan consistencia, diversidad y unidad”. Aunque, según el autor conviene subrayar que dicha unidad no ha sido armónica: “puesto que, desde sus inicios coloniales, la lucha por la construcción y apropiación del espacio material y simbólico cristalizado en los barrios, se ha dado en condiciones de desigualdad entre sus actores” (Torres, 2017, p.2).

Durante la segunda mitad del siglo XX, Bogotá experimentó un proceso de cambio donde aumentó significativamente el número de población. Parte de ese proceso estuvo marcado por la Violencia Política, como consecuencia de ello, se generaron migraciones cuantiosas de población campesina hacia distintas ciudades de Colombia. Según (Torres,2017, p.3):

Bogotá, capital administrativa y polo industrial, fue la ciudad que más migrantes recibió y que, por ende, más creció demográfica y espacialmente. La ciudad pasó en 1951 a tener 660.000 habitantes y a ocupar 2.600 hectáreas; para ese año el 56% de los habitantes de Bogotá había nacido fuera de ella y para 1964, la cantidad total de migrantes llegó a los 850.433.

Otro momento significativo en la historia de la ciudad, ocurrió en el año 1954, cuando se decretó la creación del ente jurídico territorial llamado Bogotá Distrito Especial, según (Cortés, 2005, p.124): “Esta decisión fue tomada en un Consejo de Gobierno el 17 de diciembre de 1954 en Villa de Leiva, por el gobierno de facto del General Gustavo Rojas Pinilla”; de esa manera a la ciudad se incorporaron seis municipios vecinos; a saber, Suba, Engativá, Usaquén, Bosa, Usme y Fontibón. La anexión de Fontibón a Bogotá, según (Díaz, 2009) significó una transformación recíproca de ambos espacios reflejada en el cambio de los paisajes territoriales y las actividades económicas de sus pobladores. Antes de la anexión a Bogotá, Fontibón se caracterizaba por contar con una población rural cuyas actividades económicas giraban en torno a la agricultura y la ganadería, así pues, como indicó (Díaz, 2009, p.8): “Esta situación comenzó a cambiar, cuando estas actividades dejaron de ser las más importantes, y consecuentemente el paisaje del municipio y su cabecera se transformó de uno típicamente rural y pueblerino a otro básicamente urbano”, por ello:

La relación entre Bogotá y Fontibón cambió durante el periodo anterior a la década de 1970. Fontibón dejó de ser proveedor de alimentos de Bogotá para convertirse en el hogar de parte de la mano de obra que movía la industria y el comercio en la capital. (Díaz, 2009, p.25)

La situación política de Colombia durante la década comprendida en 1970, impactó las dinámicas de interacción en los barrios de Bogotá, es así como: “La irrupción de nuevos grupos de izquierda, la agitación universitaria, la politización del magisterio y de algunos sectores de la iglesia, llevó a muchos activistas (partidarios o no) a hacer presencia en los barrios” (Torres, 2017, p.5). En el caso del TEF, fue gracias al Círculo Teatral, un grupo de activistas pertenecientes al campo del Teatro Universitario, como los primeros miembros que vivían en el barrio San José encuentran un acercamiento con el trabajo desde una fuerte influencia política, este aspecto será tratado más adelante en este texto, cuando se haga relación al nacimiento del TEF.

Ahora bien, en cuanto a Fontibón como espacio en donde surge la experiencia artística del TEF, también se puede decir que la localidad se encuentra ubicada al noroccidente de Bogotá; su extensión es de 3.323 hectáreas, que corresponde al 3.9% de Bogotá. En el año 1991, la Constitución Política de Colombia, mediante el decreto 332, le otorga la facultad al Concejo para dividir el territorio en localidades; queda así establecida la acción jurídica que otorgó a Fontibón la localidad No. 9 del Distrito Capital (Santos & Torres, 2006, p.15). En relación con los usos actuales del suelo de Fontibón, según (S.D.P.,2011, p. 14) “debido a la localización del aeropuerto El Dorado en su territorio, esta localidad presenta varios usos como el residencial y el industrial en las UPZ Zona Franca y Capellanía y el comercial alrededor del puerto aéreo”.



Mapa de Bogotá situando la localidad Fontibón



Mapa de Fontibón ubicando el lugar donde nació el TEF.

Continuando con el contexto de emergencia histórica del TEF, es entonces sobre el panorama de respuestas, de acciones sociales creativas y fuertes convulsiones políticas presentes a finales de la década comprendida en 1970; que un grupo de jóvenes en la localidad de Fontibón comenzó a identificarse con apuestas alternativas respecto al modo de concebir y hacer política. En 1979 en la ciudad de Bogotá, un grupo de jóvenes que vivían en la localidad de Fontibón y estudiaban en el colegio Costa Rica; jugaban al balón pie, pero también, concentraban sus energías en realizar encuentros donde se hablaba sobre la situación política del país. Ernesto Ramírez, uno de los fundadores y actual miembro del grupo, mencionó algunos nombres y las actividades que este grupo de jóvenes realizaba; para ese entonces, en el grupo estaban:

Aristóbulo y Germán Nope, ellos eran más un poco los ideólogos; también, Rodrigo y Alirio Quintero; estaba, Fernando Zapata; estaba Jeffry González, creo que se llama Jeffry; estaban otros compañeros que ya no me acuerdo, esos eran como los más... Los que más sonaban, los que tenían toda una ideología y tenían toda una postura política. Ellos comenzaron a abrir el camino sobre la izquierda en últimas, y comenzamos a estudiar verracamente cosas de política, y me acuerdo de que hablábamos tantas cosas, en ese entonces estaba muy en boga lo de Cuba y lo de la Unión Soviética, entonces era ya unos pocos años de la revolución cubana, comenzamos a leer literatura rusa". (Ernesto Ramírez, 2018a)

Este grupo de jóvenes recibió diversas influencias; con respecto a los referentes literarios estaban autores latinoamericanos como: "García Márquez, Vargas Vila, Carlos Perozzo, Pablo Neruda" (Ernesto Ramírez, 2018a). Al respecto, Emilio Ramírez, (2018a) mencionó: "En ese

momento pues ya sabíamos de Eduardo Galeano, sabíamos del poeta mexicano Octavio Paz, nos gustaba Federico García Lorca, Miguel Hernández y Antonio Machado”. En relación con la literatura rusa Ernesto Ramírez, (2018a) cuenta que se leían a autores como: “León Tolstoi, Fiódor Dostoievski, esos sobre todo y *Así se templó el acero* de Korchagin”.

Haciendo referencia al campo de la política, se destacaba la influencia de distintas corrientes del marxismo, así lo expresó Emilio Ramírez (2018a):

Leíamos el marxismo, las tesis de Mao, leíamos a Lenin, la enfermedad del izquierdismo y todo el rollo ese, El Capital, bueno así. Eh... ¿cómo es? Tres fuentes y tres partes, me acuerdo de esos nombres así tenazmente, porque fueron digamos como los que nos orientaron y la filosofía y la economía marxistas, un poco teníamos pues algunas cosas con lo que decía Gramsci. Entonces se leían a los que están muy devaluados, pero que fueron los que en un momento nos dieron ideas, a Martha Harnecker, a Nikitin; todos esos, pero también estaba ya este señor que es pedagogo, que lo ponen junto con Freire también, pero colombiano Orlando Fals Borda”

Para el grupo de jóvenes, era notorio el estudio de pensadores marxistas; también en el año de 1979 influyeron las ideas de grupos que buscaban otras formas de participación democrática en la vida política de Colombia. Al respecto, Ernesto Ramírez (2018a) indicó:

Mao Tse-tung, leíamos una cantidad sobre toda la literatura vietnamita, Ho Chi Minh. Y a nivel ya particular y de organizaciones, éramos muy asiduos a Jaime Bateman Cayón; nosotros si teníamos algunas cosas de periódicos, cartillitas, cosas de esas, pero es que eso era muy guerrerrista y nosotros, o sea esa vaina no me gustaba a mí, era muy guerrera. Jaime Bateman también hablaba de fiesta, de cumbia, de sancocho, de todas esas vainas, eso me parecía que era fundamental, y en ese sentido pues leímos cosas de esas.

Los intereses políticos que tenía el grupo de jóvenes confluyeron con un momento de fuerte represión política que se vivía en Nicaragua. Entre 1978 y los inicios de 1979, transcurrió una insurrección armada encabezada por el Frente Sandinista de Liberación Nacional contra el régimen dictatorial de Anastasio Somoza Debayle. La respuesta a esta insurrección estuvo a cargo del brazo militar con el cual contaba el régimen dictatorial, la Guardia Nacional; quienes realizaron ataques indiscriminados a la población civil en su fallido objetivo de acabar con la insurgencia, (Kruijt, 2011, p.56) da cuenta de algunas cifras que resultaron de estas acciones:

La naturaleza indiscriminada de estas operaciones resultó en unos 50.000 muertos, 100.000 heridos y la destrucción masiva de las principales ciudades de Nicaragua. En estos años el país tenía tres millones de habitantes; el 5% de ellos había sido víctima directa.

Tal situación no fue ajena al grupo de jóvenes de Fontibón, al respecto Ernesto Ramírez, (2018a) expresó:

Nosotros escuchábamos por radio y la televisión, que era una coyuntura muy grande a nivel internacional y que había muchas confrontaciones armadas, muertos, heridos y la gente decía: ¡no, que están aguantando hambre! Y uno veía, yo veía en la televisión a blanco y negro, pues toda esa clase de cosas.

La reacción del grupo de jóvenes frente a los acontecimientos internacionales, fue organizar un evento para conseguir dinero y enviar a Nicaragua. En medio de la realización de dicho evento, ocurrió una extraordinaria anécdota que permite dar cuenta de dónde nació la idea de colocar al hasta en ese entonces inexistente grupo de teatro las siglas TEF, esta anécdota es narrada por Ernesto Ramírez (2018a):

Nos hicimos una reunión y dijimos: tenemos que hacer una fiesta porque en ese entonces eran las coca-colas bailables, las cosas esas de la empanadaailable o qué sé yo. Nosotros dijimos, pues hagamos una fiesta, bueno, pero qué... para hacer una fiesta, tenemos que hacer boletas, ponerle un nombre [...] y entonces, alguien dijo: no pues pongamos las boletas a nombre de la sigla TEF. La idea fue bien reciba y alguien pregunto: ¿y eso qué quiere decir? Teatro Experimental Fontibón. A nosotros nos gustó la idea, porque aparte de solucionar lo de las boletas también nos dijimos que aquí no había teatro. Entonces se hicieron las boletas yo no las hice, alguien las hizo y se hizo la fiesta. En esa fiesta, yo no sé si hubo plata o no, lo cierto es que... Ah bueno, y se hizo en el centro de Fontibón, en el salón Rojo, un saloncito que había ahí en ese entonces, se hizo esa fiesta y en medio de la cervecita y esas vainas, oiga, aquí no hay grupo de teatro, ya en últimas no pensamos en la plata, sino en decir: ¡chévere! hacer un grupo de teatro. Como estábamos pensando en política, estábamos buscando plata para mandar, se consiguió algo y entonces ahí fue donde comenzamos al otro día a decir: yo consigo esto, comenzamos a organizar y la gente, Germán y Aristóbulo fueron como los más entusiastas en esa cuestión.

La maravillosa ocurrencia de las siglas, que surgió para resolver un asunto práctico derivado de un actuar político; fue el nacimiento de un proyecto artístico generado a partir de la inquietud política, Ernesto Ramírez (2018a) recuerda que:

Al cabo como de veinte días, un mes de la fiesta ya estábamos medianamente diciendo: vamos a ensayar los sábados, todos los sábados y en ese sábado vamos a empezar a conocernos y a conseguir más gente. Ya también estaba hablado el primer director del Teatro Experimental Fontibón. Así fue como se creó el Teatro Experimental Fontibón, no había nada, solamente aquí había pocos actores de televisión, no muy nombrados y como que no les gustaba nada de lo

popular. Pero nosotros, fuimos en ultimas el primer grupo que se armó en 1979 y con esas características, en ultimas no volvimos a conseguir plata y siempre hacíamos fiestas y nos iba muy mal, pero ¡mal! Pero lo único en que, si éramos buenos, era como en tener esa energía, es decir, teníamos la capacidad para juntarnos y crear, hacer cosas nuevas, así fue como se creó el Teatro Experimental Fontibón.

Los jóvenes de Fontibón comenzaron a invertir parte de su tiempo, pensamiento y energía al servicio de la creación artística con un fuerte sentido político; vale destacar que la puesta en marcha del proyecto Teatro Experimental Fontibón, como grupo de teatro, es posible gracias al apoyo que recibieron los jóvenes por parte de un proceso de trabajo que acompañaron algunos integrantes del *Circulo Teatral* de Bogotá en el año 1979. Así lo recuerda Emilio Ramírez (2018a), actual director del grupo:

El Circulo Teatral era gente que veía en el teatro una posibilidad de ayuda, de transformación en los jóvenes de los barrios. Entonces, eso se sumaba a la inquietud política que expresaba la gente en el barrio. Nos reuníamos los fines de semana, entonces lo que recuerdo es que eran grupos que ya estaban trabajando, que habían hecho el montaje de obras; porque en esa época también estaba el Teatro Popular de Bogotá, La Candelaria; entonces ellos pertenecían como a esa movida. Eran casi como de nuestra edad, de pronto unos añitos mayores, pero no tanto. Entonces eso era lo que recuerdo yo del momento y pues de la situación que vivía el país, de la situación política de mucha convulsión.

Capítulo 3

Soñar: Encontrándole la comba al palo para hacer teatro callejero (1979-1995)

3.1 Sueños, amigos y ganas (1979-1986)

El Teatro Experimental Fontibón, nace como una propuesta artística ideada por jóvenes que, desde las complicidades propias a la amistad generaron acciones con el fin de responder a diversas inquietudes políticas. Para estos jóvenes, descubrir la magia del teatro fue una posibilidad donde se podía comenzar a pensar y sentir la existencia vital de otra manera. El contacto con la experiencia del teatro significó una oportunidad para ampliar la visión de mundo; también rehacer, resignificar el lugar que se ocupaba en la sociedad y construir nuevas intencionalidades en la interacción con personas de distintas edades; que de una u otra forma compartían algún vínculo desde la actividad teatral. Las anteriores consideraciones fueron expresadas por Ernesto Ramírez (2018a):

En ese entonces solamente estábamos jugando fútbol y estudiando el bachillerato, pensábamos que eso era todo. Resulta que eso no era todo y en últimas nos hacían falta muchas cosas, demasiadas cosas y el arte fue fundamental. Digo: El fútbol y la política, el fútbol y el teatro, y nos quedamos con el teatro, porque nos brindaba muchas posibilidades de pensar y de uno rehacer su vida, porque es que en últimas lo que yo pienso es que en esta sociedad uno crece, se desarrolla y muere de acuerdo con los parámetros sociales y de ahí uno no se sale. Entonces, nosotros con el teatro nos pudimos salir y entender qué era lo que queríamos hacer, por eso se fundó el Teatro Experimental Fontibón, porque queríamos compartir con otra gente, primero con los mismos jóvenes de nuestra edad y segundo con más chicos y gente más adulta. Queríamos encontrar como esa relación en el teatro y eso es lo que hemos venido buscando durante algo más de 39 años. Eso fue interesante, comenzar a entendernos a nosotros mismo y entender qué postura política íbamos a tener, y esa postura política fue la que nos dio la posibilidad de comenzar a camellar en el arte y decir: Este lado es nuestra salida. No nuestra salida económica, nuestra salida de vida, porque creo que la vida es muy cortica y lo interesante es que en esa vida uno tenga una historia.

Emprender el camino de un sueño llamado Teatro Experimental Fontibón significó para el grupo de jóvenes, tener la oportunidad de darle otro sentido a la inquietud y el trabajo político:

Era un proyecto que tenía esa idea de la política como forma de trabajar, pero el teatro como el aglutinador de la gente, el arte fue la posibilidad para convocar a la gente. A nosotros nos interesaba el teatro por el goce que habíamos experimentado tanto en el colegio, como viendo obras de teatro (Emilio Ramírez, 2018a).

Dar forma al sueño de un grupo de teatro, también significó encontrar un agrado, que suscitó nuevas formas de asumir responsabilidades y disposiciones para el trabajo colectivo que el grupo de jóvenes inquietos por la política venía realizando:

En esa oportunidad hicimos teatro, porque es que encontramos la alegría y la posibilidad de decir cuando se hizo el grupo: ¡Yo voy a conseguir el maestro!, ¡yo voy a conseguir uno que sabe cómo bailar!, yo voy a... Y comenzamos a mirar, o sea la gente sabía que tenía amigos y que tenían gustos en el arte, eso fue fundamental. Aunque claro ya después reunidos la gente no cumplió como tal, pero eso también ayudo a incentivar mucho más la disciplina que nosotros teníamos, si éramos 20 o 30, terminamos 10, de esos 10 solamente terminamos Emilio y yo, pero eso fue fundamental porque creíamos que esto valía la pena y aún creo que vale la pena (Ernesto Ramírez, 2018a).

El naciente grupo de teatro contaba con pocos recursos, pero con muchas ganas para aventurarse en la creación artística, la apuesta del grupo fue hacer teatro de calle; tal vez de esa forma soñar no salió costoso, soñar no fue algo frustrante fue un acto de aguante; cuando el grupo afrontó este primer momento comenzó a vislumbrar que soñar no cuesta nada y más aún cuando se sueña y se construye en colectivo. Las ganas, la voluntad de querer apostar por un proyecto en común fue un poderoso impulso ante una cierta adversidad de recursos económicos-materiales, así lo reconoció Ernesto Ramírez (2018a):

Nosotros nunca abandonamos ese sueño que Fontibón tuviese un grupo de teatro pues desde 1979 Fontibón lo tiene, y es precisamente eso, un arte popular, un arte en la localidad, un arte en donde lo único que teníamos era amigos y ganas, energía para echar para adelante; esa postura, esa forma de hacer arte era el teatro de calle, y hacíamos teatro de calle porque no había nada más; si de pronto hubiésemos tenido una sala seríamos teatro de sala, pero no, lo único que teníamos era la calle, pues hicimos teatro de calle porque era lo único que había.

Además, hacer teatro de calle también permitió al grupo responder a otra necesidad muy propia de una apuesta política, a saber; comenzar a tejer relaciones con la gente, tejer relaciones con un público; hacer que el arte estuviera en contacto con las personas del común:

Parte de las intenciones de las personas que nos ayudaron en la organización del grupo, fue ir comprendiendo esa valiosa posibilidad de ver en el teatro, un medio que servía para la transformación política de la gente, eso lo entendimos rápidamente. Y descubrimos el interesante

reto del teatro callejero; también su potencial, porque nosotros íbamos a buscar al público y el público no venía a nosotros a buscarnos, porque pues no teníamos público. O sea, nadie nos conocía y el teatro callejero era la posibilidad de hacer arte grupal en un espacio que no es convencional, llevar el teatro a la calle, lo cual lo hacía todavía más seductor (Emilio Ramírez, 2018a).

Hacer posible el sueño de tener un grupo de teatro, significó dar otro paso importante; ese paso se llamó: Diles que No Me Maten del mexicano Juan Rulfo, primer montaje colectivo del TEF. La obra encontró posibilidad de realización, gracias a los aportes y la dirección de Gerardo Reyes, quien fungió como el primer director del grupo; Ernesto Ramírez (2018a) manifestó:

Gerardo Reyes fue quién ayudo a parir esta propuesta, él duro nueve meses. Era del círculo teatral, era un joven burgués y entusiasta por el teatro. Con él hicimos la primera obra, y eso nos abrió panorama. Hicimos ese montaje, obviamente de teatro de calle, muy insípida la cuestión, pero con mucha energía como para enfrentarnos a un mundo de teatro donde la sociedad, donde ni siquiera la constitución política nos favorecía. Cuando él salió dijo: si ustedes duran dos años es mucho. No creía que nosotros íbamos a seguir en eso, lo cierto es que él si se fue y hace como unos qué... Tres, cuatro años una compañera lo ubico y le dijo que nosotros todavía existíamos, él dijo: Ve, que vaina, yo si no pude mantener mi matrimonio, pero ustedes jeso es un milagro el berraco!

Gerardo Reyes no se podía quedar acompañando y tejiendo el sueño colectivo, porque paralelo a su función de director estudiaba periodismo; esta otra labor aguardaba otro camino para él. Al respecto, Emilio Ramírez (2018a) indicó:

Él se tuvo que ir porque pertenecía a un grupo investigativo del periódico El Tiempo y como aquí todo lo que se investiga puede resultar en contra de quien lo hace, entonces lo amenazaron y tuvo que irse. Viajó a Estados Unidos y resulto siendo un prestigioso periodista del Miami Herald. Gerardo Reyes es muy cotizado como periodista en ese país y ya no volvió.

Gerardo Reyes un romántico del teatro, por cuestiones derivadas de su oficio como periodista resultó asumiendo otras dinámicas existenciales; sin embargo, sus aportes fueron significativos para el TEF, porque con la obra Diles que No Me Maten, el naciente grupo de teatro comenzó a tener nuevas experiencias en el campo del teatro callejero; Emilio Ramírez (2018a) destacó:

La obra alcanzó a tener tres funciones no más, pero, sirvió porque en ultimas los actores y el director tenían una buena pedagogía; lograron unas cosas muy interesantes con actores aficionados, porque ¡nadie sabía de teatro! Se hicieron tres funciones no más, pero como grupo ya quedamos impregnados del asunto del teatro callejero. Y pues nos impulsaba a mantenernos el

goce que ya se había experimentado, era chévere el teatro, pero la otra parte del asunto era la parte política porque seguíamos estudiando, haciendo círculos de estudio, leyendo, discutiendo, hablando del tema político, analizando la situación colombiana, todo eso.

Las y los miembros de este primer momento del grupo se caracterizaron por tener una fuerte acentuación hacia el trabajo de militancia política, la diversidad de ideas se expresaba en la diversidad de grupos a los cuales pertenecían o simpatizaban, Ernesto Ramírez (2018a) señaló:

Creo que algunos integrantes estaban en el Pedro León Arboleda, también existieron contactos con las Farc, pero con lo que hubo más simpatía y contacto fue con el M-19; porque era más urbano, porque la gente era mucho más joven y eran prácticamente de la Nacional, increíble una gente muy bacana. En ese entonces, nosotros tuvimos relación con todo el mundo y eso fue fantástico porque mirábamos distintas tendencias y en últimas casi todos eran guerrilleros, la única que no era tan guerrillera el M-19, esa era la facultad de ellos.

Finalizando el año de 1980, con la salida de Gerardo Reyes también se presentó la salida de algunos actores. El grupo pasó de contar con 25 persona a quedar con 10 integrantes. En 1981, las y los miembros que continuaron en el grupo TEF deciden aventurarse a realizar *El Monte Calvo*; un montaje de creación colectiva basado en el texto de Jairo Aníbal Niño. El grupo comenzó a vivir una sensación de inestabilidad colectiva por la salida de algunos actores; sin embargo, nuevas personas fueron llegando:

Nosotros hablamos con otras personas que nuestros compañeros conocían y que también hacían teatro, uno de ellos fue Benjamín Moncada y amigo de Benjamín era Luis Carlos Araque con quien trabajamos algunos años. Junto con Carlos Araque llego también Gilma Mora (Emilio Ramírez, 2018a).

Carlos Araque fue el segundo director del TEF. Ingresó en el año 1982 y entre 1982 y 1986, el TEF realizó junto con la dirección de Araque el montaje de cinco obras. *La Parábola del Pan y la Botella, El Rey del Perro Caliente, Crónica De Un Ojo, Payasada y En La Fila de la Espera*. Con respecto al método de trabajo, para estas obras se privilegió la creación colectiva: “Carlos Araque daba unas indicaciones generales y luego llegaba el grupo de actores a improvisar, y bueno la gente inventaba y después se montaba lo que se improvisaba” (Emilio Ramírez, 2018a).

Dentro del repertorio producido desde la creación colectiva, una obra que resultó importante para la historia del grupo por su valor para el crecimiento de las y los actores de ese momento fue *crónica de un ojo*; según Emilio Ramírez (2018a):

Crónica de un ojo, fue una de las primeras obras ya como con un aspecto digámoslo muy estructurado desde lo técnico del teatro. Carlos nos pidió que contáramos historias del barrio para con eso hacer el montaje de obras de teatro, entonces una de las crónicas que alguien contó fue la historia de unos; digamos como de unos delincuentes conocidos en el barrio, que terminaron haciendo un asalto grande a una empresa de flores y en eso mataron a uno de ellos y también alguien perdió un ojo. Eran unas historias muy trágicas, sí. Con eso hicimos esa obra que fue de unas improvisaciones muy interesantes.

El contenido temático de las obras del TEF continuó manteniendo asuntos referidos al campo político, La parábola del pan y la botella junto con El rey del perro caliente, fueron obras que el TEF realizó desde la creación colectiva. Carlos Araque colaboró en la producción de estas desde su rol como director. Las obras estaban inspiradas en los textos del dramaturgo venezolano Manuel Trujillo; Ernesto Ramírez (2018a) recordó:

Eran unas obras buenas y bonitas las que escribía Manuel Trujillo. Él hacía críticas a los Estados Unidos; El Rey del Perro Caliente era una vaina extraña, pero imperiosa porque ahí se hablaba del capitalismo, del imperialismo, de la pelea contra el Fondo Monetario Internacional; eran todas esas cosas que nos quitaron. Y ya la gente no habla de eso, y seguimos en la misma cosa.

La participación de Carlos Araque permitió al TEF elaborar contenidos temáticos que daban cuenta de problemáticas sociales cotidianas presentes en la realidad, ello se pudo evidenciar con crónica de un ojo y también con la obra: En la fila de la esperanza. Este sería el último montaje colectivo del TEF con Araque en el año 1986. Al respecto, Emilio Ramírez (2018a) planteó:

Esa fue una de las primeras veces que una empresa, creo que fue Ecopetrol nos llamó, porque para esa época se quería pasar del uso de la gasolina blanca a un combustible menos peligroso que era el Cocinol; que eso también seguía siendo peligroso. Ese texto lo escribió Carlos Araque, hicimos la obra y tuvimos dos funciones fue una cosa que nos pagaron muy bien.

Los miembros del TEF están de acuerdo con señalar otros aportes que Carlos Araque dejó al grupo; al respecto Ernesto Ramírez (2018a) expresó: “Reconozco en Araque esas ganas hacia el teatro; siempre fue un buen maestro, fue crítico, regañón y acertado con sus palabras; el hombre en últimas fue quien ayudo a templar el acero y los que aguataron pues aguantamos”. Este director ayudo a que el grupo, en ese momento comenzara a consolidar aspectos técnicos, estéticos y conceptuales en la dramaturgia del TEF. Ello resultó valioso en un escenario donde se daban discusiones sobre la relación entre política y estética desde el campo teatral; según Emilio Ramírez (2018a):

Araque ayudo un montón en la forma política, porque en ese momento existía el tema del teatro panfletario y al hombre no le gustaba. Aunque el problema del panfleto es que nunca se supo que era. En la actualidad, yo podría decir que ser panfletario es decir todo y a la vez nada, o sea una obra que empieza con un tema, luego dice otro y otro eso es un panfleto. Es decir, agotar toda la diversidad de temáticas que hay alrededor de un problema y no decir nada. La cuestión es que el panfleto nunca profundiza en un tema, se hace un énfasis excesivo en el mensaje y no hay ninguna propuesta sólida en el aspecto estético de la obra. Araque termina dejando una pauta, un germen, un nuevo camino sobre lo que había que seguir para la construcción en la producción artística del grupo.

Para este momento, en la historia del TEF resultaron pertinentes los aportes ya mencionados de Carlos Araque y también los de Gilma Mora; quién ayudó en asuntos referidos a la organización del grupo. “Ella tenía muchos contactos, también buenas iniciativas porque la escena teatral no era como ahora, porque había mucha restricción en el asunto; ella nos ayudó facilitándonos contactos, ampliando el círculo de amistades en la escena teatral de Bogotá” (Emilio Ramírez, 2018a). Gilma contribuyó con sus iniciativas para que el grupo estuviera participando en diversos eventos culturales de la escena Bogotana, como, por ejemplo: charlas de poesía, charlas en la Universidad Nacional y festivales de teatro universitario.

En 1986, Carlos Araque dejó la dirección del TEF, aunque continuó acompañando al grupo en otras actividades como la gestión y organización de eventos. Carlos Araque se dedicó a construir otro proyecto artístico llamado Vendimia teatro. Gilma Mora continuó y con el grupo hacen el montaje colectivo de una obra que fue inspirada en el cuento: Una Mujer Amaestrada, del escritor mexicano Juan José Arreola. Con respecto a esa obra, Emilio Ramírez (2018a) compartió las siguientes palabras:

Gilma Mora era quien hacía de la mujer amaestrada. Ese montaje fue un curso de actuación el berraco, nos encontrábamos todas las mañanas en la Universidad Nacional en una plazuela al frente de la cafetería nueva y dele; yo recuerdo que estábamos cerca de una canaleta de lluvia porque el personaje que me tocaba hacer siempre andaba sobre esa canaleta.

Con una mujer amaestrada se cerrará un primer ciclo en la producción artística del grupo TEF. A continuación, se presenta un cuadro donde se da cuenta de los años y los títulos que conformaron el repertorio de teatro callejero entre los años 1979-1986.

Repertorio artístico TEF 1979-1986	
Año	Obras teatro de calle
1979	Diles que no me maten
1981	El monte calvo
1982	La parábola del pan y la botella
1983	El rey del perro caliente
1984	Payasada (teatro infantil)
1985	Crónica de un ojo
1986	En la fila de la esperanza
1986	Una mujer amaestrada

En el transcurso de los años 1979-1987, el TEF afrontó diversas situaciones que hicieron parte del contexto social, cultural y político del país. Existieron dinámicas que favorecieron y adversidades que marcaron la trayectoria del grupo.

En cuanto a las adversidades del contexto, vale decir que en esta época el arte aun no tenía el reconocimiento que luego llegara con la Constitución política de 1991, lo única institución del Estado que existía y tenía algún incentivo a la promoción del arte era Colcultura; aún no se contaba con el Ministerio de Cultura. En cuanto a la situación política, en este periodo de la vida nacional corrió un tiempo de represión en las calles, se vivió el estado de sitio, transcurrieron los mandatos presidenciales de Julio César Turbay Ayala y Belisario Betancur; los cuales fueron herederos del legado autoritario del frente nacional, esta situación dificultó parte del encuentro y la congregación de las personas en la calle; no obstante, la magia del teatro seguía su transcurso, Emilio Ramírez (2018a):

Era un riesgo reunirnos con la gente en la calle, aquí en Colombia, pues era casi una dictadura civil con Turbay. El estatuto de seguridad, la corrupción que había, el tratamiento del país con un... mejor dicho las elites como siempre han sido, como una especie de monarquías decadentes,

es lo que han sido, porque defienden a capa y espada sus privilegios, sus privilegios de clase y pues a fin de cuentas mafiosas. Y bueno, por las condiciones políticas y de guerra del país se creó el estatuto de seguridad que era aún más represión a la gente. Estaban prohibidas las concentraciones en los parques, pero, era una paradoja porque lo podíamos hacer, ahí de vez en cuando llegaba la policía a impedirnos, pero la gente era la que nos respaldaban, y en general se iban sin confrontación ni nada, paradójicamente lo podíamos hacer. Nosotros podíamos hacer presentaciones en el parque de Fontibón y no pasaban mayores inconvenientes. Después de lo del palacio de justicia se reforzó de manera más violenta la represión en las calles.

Ahora bien, por el lado de las dinámicas favorables para los inicios del TEF, vale mencionar el impacto que generaron grupos de teatro como La Candelaria, el Teatro Popular de Bogotá, el Teatro Libre, La Mama, el Teatro el Local de Miguel Torres, el Teatro Estudio Calarcá. El contexto cultural de esta época también estuvo marcado por los festivales de teatro universitario y el auge del teatro de calle. Emilio Ramírez (2018a) mencionó los siguientes grupos y algunos parques representativos del teatro callejero: “Yo me acuerdo del Teatro Taller de Colombia, Papaya partida, Los Súcubos. Había un gran interés por el teatro de calle, se hacían muchas presentaciones en el parque Santander, en el parque de la Independencia, en el parque Nacional”.

Por otro lado, a inicios de los años ochenta los grupos de izquierda organizaban eventos culturales en distintas localidades de Bogotá, este fue un escenario propicio donde el TEF comenzaría a mostrar parte de su repertorio, al respecto Emilio Ramírez (2018a) aludió:

Fue un momento interesante para el surgimiento de muchos grupos de teatro, de combos culturales en diferentes localidades de Bogotá, existían festivales organizados por estos grupos y nos fuimos involucrando en ellos. Había un movimiento teatral en Bogotá por lo menos en lo que conocíamos nosotros en los barrios. Hacíamos intercambios con otros grupos de teatro, cosas así, íbamos hasta Ciudad Bolívar nos metimos cuándo hasta ahora se estaba poblando eso. Apareció Kerigma en Bosa, estuvimos en el barrio Motorista, un barrio que ayudo a crear el M19 y después se volvió un barrio de derecha más reaccionario. Había mucho interés, había como una... sin existir las redes sociales todavía, ni el internet, ni nada; había como mucha comunicación entre diversos grupos que aparecieron y casi siempre nos encontrábamos en festivales, en peñas, en charlas, era una época de creación artística diversa. Fue un fenómeno que se dio en Bogotá, porque aparecieron al mismo tiempo grupos en otros barrios de Bogotá, no fuimos los únicos.

3.1.1. Ingreso de Johan López al TEF

Los escenarios propiciados por las peñas culturales permitieron la circulación y el reconocimiento del TEF a nivel de Bogotá. Es en uno de estos escenarios, que un miembro actual del grupo, Johan López conoce el trabajo artístico del TEF y así inicia un primer acercamiento significativo con el sueño que Emilio y Ernesto fueron haciendo realidad. Johan López (2018) cuenta que:

En el año 1984 estaba en la Escuela Distrital Luis Enrique Osorio y el TEF repartió unas invitaciones allí. Yo al TEF no lo conocía, conocerlos fue una bacanería porque en ese tiempo las peñas culturales eran fantásticas. Movimiento comunitario, cultural artístico de izquierda que no hiciera peñas culturales no existía. Las peñas culturales yo sí creo que fueron fundamentales para el despegue de todo lo que serían los procesos comunitarios y se hacían peñas en todos lados; en el Centro, la Candelaria, en Bosa, en Kennedy, todo el mundo hacia peñas ¿Y qué eran las peñas? Eran espacios donde se juntaba la gente de izquierda a echar cháchara de política alrededor de actividades artísticas, entonces había quien leía poesía, echaban cuentos, había canto, danza. No era difícil encontrar a Pablus Gallinazus, Iván y Lucia eran asiduos de las peñas culturales, no era raro encontrar a Ana y Jaime. La gente de la izquierda acostumbraba a ser muy solidaria en las peñas culturales y siempre había muestras de los procesos artísticos locales. Yo creo que ese fue el primer acercamiento que tuve con el TEF y de ahí en adelante quise encarretarme con el trabajo que ellos hacían.

El TEF seguía fiel a su intención de hacer un teatro político, un arte comprometido con la transformación; sin embargo, en estos primeros años el grupo aun no hace un trabajo propio al teatro comunitario, pero si comienza a construir tejido comunitario mediante el trabajo en red que realizaba con otros grupos cuya sensibilidad política era semejante, Emilio Ramírez (2018a):

En esta época no hacíamos un trabajo consciente propiamente comunitario, no teníamos una base comunitaria pero si había gente que trabajaba en las comunidades y nosotros estábamos en esos lugares reforzando ese trabajo; un ejemplo de ello fue el trabajo en el barrio motorista donde trabajó la gente de la Universidad Nacional, gente del M19 y nosotros íbamos a esos lugares porque ellos nos llevaban y hacíamos las funciones y trabajábamos en ese sentido con la gente, pero no teníamos ni la base ni la potencia, no teníamos las capacidades técnicas, logísticas y de espacio para hacer un trabajo comunitario.

1979 hasta 1986, fue un periodo donde el TEF recorre sus primeros pasos para dar forma a la posibilidad de construir un proyecto colectivo en medio de una senda con riesgos y adversidades, Emilio Ramírez (2018a) definió parte de este transcurrir temporal de la siguiente manera:

Para nosotros fue un momento muy interesante porque era la goma de hacer teatro, arriesgarse a hacer cosas para la calle, eran riesgos como de tipo; tanto de que podíamos ser reprimidos por la policía, pero también de tipo estético; porque era con lo poco que teníamos de conocimiento y de recursos que hacíamos teatro. O sea, le fuimos encontrando la comba al palo para hacer teatro en la calle. Alcanzamos a estar en colegios y algunos lugares, por ejemplo, con esas obras fuimos a; barrios, festivales, bazares de las juntas de acción comunal. Pues por supuesto no nos pagaban, pero no nos importaba porque era la goma del teatro.

3.2 Dando guerra a la tristeza en la dureza del asfalto, (1987-1995)

En 1987, el Teatro Experimental Fontibón inició un nuevo trayecto en sus aspiraciones por seguir construyendo una propuesta estética, tras la salida del director Carlos Araque el grupo continuó asumiendo la creación colectiva como método de trabajo artístico. Nuevamente con la salida del director, también ocurrió el retiro de algunos miembros. Al respecto, Emilio Ramírez (2018a) manifestó: “El grupo se redujo a seis compañeros, decidimos tomar unas obras que ya habíamos visto en el teatro, pero adaptarlas para versiones de calle”. El TEF realizó el montaje de la obra *El Poder Del Juego*, el texto fue una apropiación que el Teatro Experimental América Latina; un grupo de amigos cercanos al TEF, había hecho a una obra titulada: *Erase una vez un rey* del grupo Aleph de Chile. Con *El Poder Del Juego*, el TEF logró seguir ampliando el reconocimiento del grupo a nivel distrital, Emilio Ramírez (2018a) recordó que esta obra:

Hablaba sobre el juego del poder, entonces era como un repaso de dos formas de poder, la monarquía y la democracia, pero en ambas el poder jugando y con eso eran unos habitantes de calle, digamos que empezaban a jugar y había también poder entre ellos. A mi particularmente siempre me ha parecido muy interesante ese texto porque es hablándole a la gente del poder, de las opresiones y todo eso. Con esa obra hicimos alrededor de 300 funciones, yo recuerdo que en el parque de Fontibón había gente que se sabía los textos de la obra, porque íbamos cada ocho días a ese parque, aunque también nos presentamos en otros parques de Bogotá. Terminó siendo una obra que la gente se sabía al derecho y al revés y podía improvisar y todo eso.

Otra obra con la cual el TEF continuó su camino artístico sin director fue: *La Suegra Del Diablo*. Una pieza teatral que también apostó por la creación colectiva como método de producción estética, al respecto Emilio Ramírez (2018a) señaló:

Fue la primera adaptación que hicimos de un texto no para teatro sino de un texto literario, de un cuento del señor José Antonio León Rey, y lo convertimos en una obra de teatro también como con un sentido político. En ese momento era un poco la intención de quitarnos esa idea religiosa del diablo y dios, es decir, teníamos incluso, un festival en Rio Sucio que se llama el festival del

diablo donde el diablo es un ser para la diversión, sí, un ser carnavalesco y no un ser que inspire miedo. El personaje era un pobre diablo, que, a partir de hacer cosas malas, le sucedían cosas malas a él, y precisamente por una suegra que tenía. Fue una obra donde ya utilizábamos, digamos que pusimos como una escenografía, era un andamio de construcción, una iniciativa de escenografía simple pero que llamaba la atención.

La Suegra Del Diablo, fue una decidida intención por seguir haciendo teatro de calle aun con pocos recursos. Otro elemento que estuvo presente en la producción del grupo fue generar diversión a través de temas cotidianos que no perdieran un sentido de reflexión política; al respecto Ernesto Ramírez (2018a) aludió:

Para la Suegra del diablo yo me invente unas alas con fuego, eran unas alas con una malla de alambre a las que se le ponía estopa y se prendían con ACPM. Yo salía corriendo con eso prendido detrás de mí y la gente gritaba, era tremendo espectáculo; era una vaina de arriesgue, menos mal nunca paso nada que lamentar. Esa fue una obra que generaba muchas carcajadas, era muy divertida.

La Suegra Del Diablo y el Poder Del Juego, fueron obras que tuvieron muchas presentaciones entre los años 1987 y 1990. En estas obras las y los miembros del TEF continúan con el trabajo político, aunque ya no desde la militancia sino desde concebir el arte como herramienta en donde se representan ideas y sentidos políticos; los cuales fueron compartidos con las y los habitantes de distintas localidades en la ciudad de Bogotá. Es en este periodo de tiempo donde Johan López, actual miembro del grupo tiene un ingreso significativo. Vale recordar que Johan ya había establecido vínculos con el grupo años más atrás, López (2018) mencionó cómo fue este momento:

Inicialmente no hicimos mayor cosa, era simplemente la relación; uno venía echaba carreta, hablaba de política; compartíamos en los espacios políticos y culturales, yo con una línea en afinidad al Marxismo Guevarista y la gente del TEF más socialdemócratas. Más adelante comencé a hacer ejercicio, a ensayar con el TEF; se proponía que se iba a montar algo y uno camellaba y camellaba, nunca salía nada, ensayábamos de todo y no se hacía nada y así duramos varios años; hasta que el primer trabajo de producción concreto que yo hice con el TEF fue la Suegra Del Diablo.

3.2.1. Diez años de teatro en la calle

El tiempo seguiría su paso, en 1989 el grupo cumplió 10 años. Durante este tiempo el grupo hizo del parque central de Fontibón su principal escenario, allí no sólo se presentaron las obras del TEF; también se realizaban distintos eventos culturales que buscaban generar apuestas

en la resignificación de nuevas lecturas históricas alrededor de la compleja construcción de identidades en América latina; esta apuesta se realizó con la campaña: “Autodescubrimiento de nuestra América”. La cual se llevaba a cabo mediante foros, charlas, talleres, muestras y encuentros de arte popular que lograron agrupar diversos lenguajes del campo artístico.

Particularmente, las muestras de arte popular fueron organizadas con la pretensión de reivindicar la expresión de sentidos vinculados con; las raíces campesinas, negras e indígenas desde la música latinoamericana. Estos eventos fueron organizados con gente joven que planteaba propuestas significativas desde la literatura, la política, la pintura y la poesía.

En 1989, el grupo estuvo conformado y mantenía relaciones con miembros que no tenían una línea de izquierda dura, pero, si existía una preocupación por los problemas sociales, lo cual permitió establecer diálogos con los movimientos indígenas. Este fue el caso de Jorge Caballero y otros miembros, que, junto con Carlos Araque; articularon esfuerzos con la Organización Nacional Indígena de Colombia (ONIC) en la campaña de autodescubrimiento de nuestra América, la cual según Emilio Ramírez (2018a), tenía como intención:

Controvertir la historia oficial del supuesto descubrimiento, cuestionar aquello que hacía referencia a eso de: “traer la civilización para América”. Desde ese espacio, recuerdo que se posiciono la palabra invasión, y se dio apertura para convocar otras lecturas sobre ese momento histórico clave para el continente.

La campaña Autodescubrimiento de Nuestra América fue compartida en diversos lugares como; sindicatos, universidades, espacios culturales y barrios. Desde esa época, el TEF implementó los foros como estrategia de comunicación para tratar temas de orden político con el público que asistía a sus funciones. “Nosotros nos la pasábamos dialogando con la gente porque estábamos descubriendo cosas, porque salía el tema y nosotros decidíamos hablar, aún vivíamos la era del teatro como agitación política” (Ernesto Ramírez, 2018a).

Los eventos que organizó el TEF cercanos a conmemorar sus diez años, estuvieron acompañados por un lema que recogía la propuesta y el quehacer del grupo: Seguir dando guerra a la tristeza en la dureza del asfalto. Emilio Ramírez (2018a) recuerda que el lema expresaba el siguiente significado:

Había ocurrido la toma y retoma del palacio de Justicia y también la tragedia de Armero. Fue una época bastante dura, muchas muertes, mucho dolor, entonces se decidió asumir el lema dando guerra a la tristeza en la dureza del asfalto; es decir, en la calle que era el lugar donde nosotros hacíamos teatro. Nuestra idea era que frente a esos hechos lamentables hay que buscar

una reflexión más propositiva que no estuviera en la lógica del fatalismo y quedarse ahí, sino frente a eso tenemos que hacerle frente con alegría, con esperanza.

Tras 10 años de existencia, en el año 1989 las y los miembros del grupo decidieron realizar una reunión el día 10 de noviembre. Allí afirmarían su deseo de constituir una fundación civil sin ánimo de lucro: “Cuyo objetivo social sería investigar, promover la actividad teatral y llevarla a la comunidad, realizar montajes que se presenten principalmente a nivel nacional” (T.E.F., 1989). En esta reunión participaron; Emilio Ramírez, Rodrigo Quintero, Alirio Quintero, Isaura Salamanca y Ernesto Ramírez. Con un patrimonio inicial de 50.000 pesos colombianos, las y los miembros del grupo resolvieron comenzar a dar los primeros pasos para la creación de la Fundación Cultural Teatro Experimental Fontibón; se establecieron los roles de la junta directiva que cada miembro desempeñaría, también; se planteó como propósito obtener una personería jurídica con el fin de expandir el campo de trabajo que el grupo venía realizando en el sector cultural. Esta intención se ve concretada el día 25 de enero del año 1990, en la reunión de socios fundadores del TEF.

Posterior a la adquisición de la personería jurídica, en 1990 el grupo participó con la obra *La Suegra Del Diablo* en un concurso distrital. El ganador de este concurso asistiría al Festival de teatro de Manizales. Con respecto a ese momento Emilio Ramírez (2018a) recuerda:

Nosotros competimos contra estudiantes de teatro de la Escuela Luis Enrique Osorio y grupos de teatro universitario. La mayoría de los integrantes del grupo no habíamos estudiado teatro, lo que teníamos era el acumulado de los años anteriores de trabajo, es decir, era un asunto muy empírico. Lo único que nosotros queríamos era ver y hacer teatro, con eso y todo ganamos el concurso. Fuimos a Manizales, un gran escenario para el teatro callejero, pero, ese viaje tuvo algo de frustración tenaz porque teníamos la posibilidad de tres funciones y muchos compañeros de esa época no quisieron presentarse a ninguna. No nos presentamos y los compañeros se fueron, regresaron a Bogotá, entonces nos quedamos con Ernesto en Manizales, y pues aprovechamos para ver las propuestas de teatro que hicieron parte de ese festival. Ahí nos dimos cuenta de que ellos no tenían el auténtico interés de hacer teatro, hacer teatro no era su opción de vida, ellos tenían sus profesiones y nos fuimos quedando sin gente para el teatro.

Un nuevo momento de crisis interna aconteció en el grupo. Emilio y Ernesto Ramírez estaban solos, sin embargo, su motivación por las artes escénicas seguía viva. Los hermanos Ramírez hicieron talleres de teatro en distintos espacios de Bogotá, esa fue una manera de

continuar con el proyecto artístico. Los cambios en la conformación del grupo llevaron a que los hermanos Ramírez pensaran en cambiar el nombre al proyecto artístico, de tal manera hicieron algunos intentos los cuales no resultaron exitosos, porque a donde ellos iban a realizar talleres siempre eran identificados como TEF; por lo cual decidieron seguir llamándose Teatro Experimental Fontibón.

En relación con la realización y organización de eventos culturales, para esta época de transito Emilio y Ernesto continúan con iniciativas como el Bazar de teatro y sol. Un proyecto para espacios abiertos, que contó con la participación y financiación de varios grupos bogotanos de teatro callejero entre ellos estaban; Teatro tierra, Luz de luna, Ciclo vital, Vendimia, Gaspar de la noche, Teatro comunidad, Kerigma y Chiminigagua. Sobre el Bazar de teatro y sol Ernesto Ramírez (2018a), cuenta que:

Este evento se realizaba en el Parque Nacional, era una excusa para comunicarnos teatralmente con la gente, como regularmente un bazar lo organizaba la Junta de Acción Comunal y allí daban comida, pues nosotros lo hicimos para tener una excusa y que el teatro ganara visibilidad y así la gente pudiera disfrutarlo tranquilamente. Era en el parque Nacional, porque allí nos reuníamos siempre, hacíamos talleres, siempre estuvimos mientras que no se privatizo ese espacio. Sol, por ser al aire libre, y bazar porque era un asunto de encuentro, porque la gente podía participar y no solo se hacían presentaciones de teatro, también se hacían charlas, talleres, todo lo que se podía hacer en ese espacio de calle para el deleite de la gente.

3.2.2. Encuentro del TEF con Gaspar de la Noche

La voluntad de los hermanos Ramírez por seguir creando y creyendo en el arte como proyecto de vida los llevo a un lugar y a un encuentro con nuevas personas. El lugar, los sótanos de la Avenida Jiménez en el centro de Bogotá; las personas, Camilo Ramírez y Eugendry Uribe, miembros del grupo Gaspar de la Noche. Comenzó una nueva exploración estética en el TEF, acontece una apertura en medio de la transición hacia superar la dinámica de ser un grupo que solo ensayaba los fines de semana, ahora la dedicación al teatro sería de tiempo completo.

Con respecto al lugar, los sótanos de la Avenida Jiménez, vale mencionar que fue gracias a los primeros efectos de la Constitución Política de Colombia de 1991 que este espacio se pudo gestionar para favorecer el trabajo de distintos grupos teatrales de Bogotá. Actualmente estos sótanos pertenecen a la Academia Superior de Artes de Bogotá -ASAB-. Los sótanos contaban con un teatro y nueve salones, allí el TEF y otras agrupaciones teatrales como; Muro de espuma,

Acto Latino, Kerigma e inclusive maestros como Julio Ferro, Gabriel Espinas y su grupo de títeres lograron generar nuevas propuestas escénicas. Los grupos ensayaban, montaban obras, luego entre ellos mismos hacían sus presentaciones para posteriormente hacer crítica teatral a las obras expuestas; fue un momento de crecimiento estético para el TEF.

Ernesto Ramírez (2018a), manifestó que el trabajo con Gaspar de la Noche: “Llevo a hacer teatro de otro nivel, porque estuvimos en un ambiente artístico con gente mucho más preparada, eso sin duda nos dio un nuevo respiro y nos abrió el panorama”. Fue bajo la anterior dinámica que se construyó junto con Gaspar de la Noche las obras; *Fu Rito Festivo*, *La Bolita* o *Penúltimo Viaje al Dorado*, y una pieza de teatro infantil titulada: *Hip el Hipopótamo Vagabundo*. Sobre *Fu Rito Festivo*, Emilio Ramírez (2018a) expresó:

La obra hablaba de Fu o Fo el dios de la Chicha, un semidios de los muiscas. Retomamos un trabajo de comparsa presentado en el Bazar de teatro y sol, luego se transformó en una obra de teatro itinerante. Con esa obra quisimos llevar a cabo la intención de recoger la memoria sobre cómo la sociedad Chibcha tenía sus guerreros, hacia sus rituales. Queríamos resaltar una serie de personajes ancestrales, originarios y poco conocidos como el güecha, la mujer que hacía brebajes para la salud y era sabia, el joven moxa ofrecido en rituales. Hicimos máscaras de serpientes, zorros y otros animales, también trajes que buscaban recoger la estética ancestral.

El TEF continuaría con el interés de rescatar ciertos elementos que han hecho parte de la heterogeneidad en la historia colombiana. Utilizando el método de investigación-creación, se da vida a la pieza teatral: *La Bolita* o *el Penúltimo Viaje al Dorado*. Obra cuyo texto fue elaborado por Camilo Rodríguez, inspirado en una bolita de cerámica que fue tallada por indígenas y a la cual los españoles atribuyeron que contenía información para llegar al Dorado. Sobre el proceso de producción Emilio Ramírez (2018a) cuenta que:

Con los integrantes del grupo realizamos un recorrido por Boyacá, estuvimos en la laguna de Tota, caminamos dimos la vuelta a Noxa. Tomamos en cuenta unas crónicas donde estaba registrado el recorrido que los españoles habían hecho, indagamos por unos registros civiles que estaban en la parroquia de Tota, fue algo así como hacer una investigación etnográfica. Luego fuimos dando vida a los distintos personajes.

La última obra que Emilio y Ernesto realizan con Gaspar de la noche fue: *Hip el Hipopótamo Vagabundo* o *la historia de un extraño*, pensada para el público infantil. El ambiente de la obra estuvo conformado por un escenario donde se utilizó un hexágono junto con muñecos grandes que acompañaban a los personajes. El texto fue una adaptación de un cuento escrito por

Rubén Vélez: “La trama hacía referencia a Hip, un hipopótamo que llega vagabundeando y perdido a una ciudad en busca de su gran amiga de la infancia” (Ramírez, 2018a).

En cuanto a la producción artística del TEF, se debe mencionar un receso en la misma que va desde 1993 hasta 1996, año en el que realizarían la comparsa: *El Loco Del Tranvía*. No obstante, en el transcurso de los años indicados tiene lugar un gran acontecimiento, debido al proceso realizado con Gaspar de la Noche, el TEF viaja en el año 1995 al festival de teatro de la Habana en Cuba donde presentaron *Fu Rito Festivo*.

Por lo que se refiere a la relación del TEF con Gaspar de la Noche, está tendría una ruptura luego del viaje a Cuba. Si bien Gaspar de la Noche significó un aprendizaje para el proceso del TEF en cuanto al trabajo estético; Emilio y Ernesto sentían la necesidad de no descuidar la intención de continuar con un trabajo político que guardará relación con la comunidad. El anterior asunto fue manifestado por Ernesto Ramírez (2018a) así:

Nosotros sabíamos que no íbamos a durar mucho con Gaspar de la Noche, ellos estaban muy pegados a los cánones académicos del teatro, nosotros queríamos algo más a fin con el teatro popular. El teatro tiene que hacerse con la gente y para la gente, otra cosa es que uno haga teatro para que lo vean y lo aplaudan. Nosotros estuvimos encantados por la estética y el trabajo fuerte que se hizo a nivel de teatro con Gaspar de la Noche, eso nos pareció fantástico. Sin embargo, ellos tampoco nos dieron esa estabilidad de mantenernos como grupo. Ahora, políticamente con ellos, aunque había una simpatía por los discursos de izquierda, sentíamos un distanciamiento con las prácticas sociales; nosotros sentíamos la necesidad de estar junto con la comunidad, ellos eran muy académicos y hasta ahí llegamos. Por supuesto que nosotros queríamos avanzar más en los asuntos teatrales, pero también queríamos avanzar en el trabajo social desde el aspecto político.

A continuación, se presentan las obras que componen el repertorio artístico del TEF durante el periodo comprendido entre 1987 y 1993.

Repertorio artístico TEF 1987-1993	
Año	Obras teatro de calle
1987	El Poder Del Juego
1988	La Suegra Del Diablo
1991	Obra Fu Rito Festivo con Gaspar de la noche

1992	La Bolita o el penúltimo viaje al Dorado con Gaspar de la noche
1993	Hip el hipopótamo vagabundo o la historia de un extraño con Gaspar de la noche

3.2.3. Situaciones adversas y favorables para el TEF.

1987-1996, fue un periodo donde el grupo de teatro logró mantenerse como proyecto artístico sin la figura de un director; como todo proyecto no estuvo ajeno a las adversidades. Asunto que se vio reflejado en la entrada y salida de personas, lo cual dificultó el desarrollo y la continuidad de los procesos creativos. En 1987, se requería una definición de continuidad con respecto al proceso del grupo, con relación a este momento, López (2018), manifestó: “El TEF no tenía claro que quería ser, si un grupo político o un grupo de teatro, definitivamente es con el *Poder Del Juego* que se tomó la decisión de ser un grupo de teatro”.

La adversidad volvió a presentarse en los inicios de los años noventa cuando no se contó con un elenco de actores estable, según Emilio Ramírez (2018a): “La gente que entraba al grupo no veía una perspectiva en relación con que el teatro pudiera producir algo de rentabilidad, no había dinero, había gusto por el arte porque económicamente no se ganaba nada”. Esa situación llevó a que Ernesto y Emilio quedaran solos, sin embargo, querer insistir en hacer teatro les permitió acceder a un crecimiento estético como grupo; teniendo la posibilidad de interactuar con otros grupos que se dedicaban de modo profesional a las artes escénicas.

Entre 1987 y 1993 también surgieron otros acontecimientos que ayudarían a la continuidad del grupo, uno de ellos el primer festival Iberoamericano de teatro realizado en el año 1988, catalogado por los miembros del TEF como un acontecimiento apoteósico que favoreció el reconocimiento social del teatro: “Ser un actor en esa época comenzaba a tener un estatus similar al de ser un futbolista exitoso” (Ramírez, 2018a). El festival Iberoamericano, también ayudó a la amplia difusión de la actividad teatral en el país. El reconocimiento social del teatro encontraría una gran expresión con la Constitución de 1991. Emilio Ramírez (2018a) consideró que: “La constitución del 91 nos favorece porque se dan políticas para que se le invierta al trabajo artístico y comunitario, en cada una de las localidades”. Gracias a la constitución política de 1991, en Bogotá se da una promoción de las artes escénicas, la cual se reflejaría en; programas, convocatorias y nuevos espacios para favorecer la profesionalización y difusión de la actividad teatral. Todo lo anterior, contribuyó en gran medida a encontrar nuevas formas de sostenibilidad para el grupo con las convocatorias y concursos distritales de artes;

también, al proceso de renovación y nuevos lenguajes artísticos que el TEF comenzaría a construir en el año 1996, particularmente con la creación de las primeras comparsas.

Capítulo 4

Actuar: Renaciendo, creciendo y colocando la fiesta en la calle (1996-2005)

4.1 Comparsas y Teatro Comunitario

El TEF continuó con su aspiración por mantener el proyecto artístico tras los aprendizajes que dejó el proceso con Gaspar de la noche. Inició una nueva etapa donde la ejecución de proyectos culturales a nivel de Fontibón sería un resurgir del grupo el cual se expresó en; una nueva organización administrativa interna, la creación de nuevas obras junto con la implementación de las comparsas como elemento de articulación al trabajo comunitario, y, la ampliación en el número de miembros que conformarían la nueva generación del grupo. En 1996, Ernesto Ramírez consiguió un empleo en el Instituto Distrital de Cultura y Turismo:

Yo comienzo a aprender nuevas cosas, a gestionar recurso, comienzo a ver plata y fui el primer asesor cultural aquí a nivel de Fontibón, ¡Claro! Eso me abre el panorama, y digo: ahora sí ya entiendo cómo es que se hacen proyectos, cómo es que uno tiene que entrarle a la gente, cómo uno tiene que conseguir el billete. Ahí florece verdaderamente el TEF, antes de 1991 era simplemente una gomelería la berraca, solamente por cambiar el mundo, eso era una utopía, pero después del 91 si aprendimos. Comenzamos a estudiar más, comenzamos a dictar talleres, a meternos en las comparsas de Bogotá que eso fue también una creación de equipo de muchos teatreros y eso es lo que verdaderamente nos dio la fortaleza para ser directores (Ernesto Ramírez, 2018b).

Emilio y Ernesto Ramírez realizaron una primera comparsa llamada: *Los Locos del Tranvía*.

En palabras de Emilio Ramírez (2018b):

Recogimos las historias de distintos personajes que en algún momento fueron reconocidos en Bogotá, por ejemplo; El Bobo del Tranvía, La Loca Margarita y bueno había otros. Recuerdo que Carlos Araque nos prestó un libro con las biografías de ellos, también recuerdo otro libro que se llamaba: cuando Bogotá tuvo tranvía. La idea con esa comparsa también era evocar que hace un tiempo en la ciudad había un tranvía.

Luego de la comparsa *Los Locos del Tranvía*, el TEF comenzaría a realizar talleres de arte con jóvenes en la localidad de Fontibón, allí se colocaron a disposición aprendizajes relacionados con danza, pintura, música, malabares, zancos y por supuesto actuación. Se llevó a cabo un proceso de formación y creación de semillero teatral, el cual se desarrolló cerca de la plaza de mercado de Fontibón. Allí funcionó la primera casa de la cultura de esta localidad, este espacio fue el antecedente para que luego tras el paso de algunos años y, con una continua lucha política por parte

de artistas y miembros del sector cultural; se lograra hacer que la administración Distrital invirtiera y reconociera la casa del pueblo como la casa de la cultura de Fontibón. Al respecto, Emilio Ramírez (2018b) manifestó:

En 1996 durante la alcaldía de Antanas Mockus, el Estado bogotano apostó por el arte como una posibilidad de transformación contra la violencia, contra ciertas cosas, ciertas problemáticas de violencia que existían en los barrios y empezó lo que se llamó la cultura ciudadana. Sí, y a partir de la cultura ciudadana y el trabajo de gestión cultural que desempeñó Ernesto fue que se dio la posibilidad de obtener reconocimiento económico. Ya se necesitaba lo que hacíamos, ya decían: vengan hay un proyecto allí para que ustedes vayan, talleres y cosas así.

Debido a la nueva gestión de proyectos a nivel de Fontibón, la Fundación Cultural TEF estuvo en la obligación de renovar la personería jurídica, esta vez ante Cámara y Comercio de Bogotá, ello tendría lugar el día 7 de febrero de 1997. En ese mismo año, como fruto del proceso surgido en el semillero teatral con jóvenes, el TEF llevo a cabo la comparsa: *Urbis Morbidus-Urbis Mortibus*. Esa fue la primera comparsa que realizó el grupo con un número significativo de jóvenes que vivían o mantenían algún vínculo con la localidad de Fontibón. Según Emilio Ramírez (2018b) para *Urbis Morbidus- Urbis Mortibus*:

Nos inventamos una ciudad enferma, muerta. La idea era unos habitantes que iban por la calle con las cargas de muertos. Yo creo que eso después influyó otra obra de nosotros que se llamó: Los Indiferentes. Pero era una referencia a la muerte del campo por la ciudad. Esa comparsa fue una fiesta la tenaz. Yo recuerdo que salimos del parque Nacional y había mucha gente apreciando el recorrido. Fue la primera comparsa que contó con recursos del Instituto Distrital de Cultura y Turismo, intentamos hacer una producción más detallada; pudimos hacer un buen vestuario, conseguir algunos elementos que acompañaban a los personajes. Sin embargo, aún no estaban las comparsas como con la producción que actualmente hacemos.

4.2. Ingreso de Gloria Gil al TEF

Gracias al encanto del espectáculo derivado de *Urbis Morbidus- Urbis Mortibus*, Gloria Gil Romero (2018), actual integrante del TEF decidió comenzar a dar sus primeros pasos con el grupo, al respecto:

Yo ingresé en 1997 después de la comparsa Urbis Morbidus-Urbis Mortibus, porque yo no pude estar en esa comparsa. Yo estaba en el colegio cursando grado decimo, Emilio y Ernesto hicieron convocatorias en los colegios de la localidad Fontibón para que los estudiantes se sumaran al proceso de formación de comparsa. Dentro de ese proceso estuvieron mis mejores amigos del colegio Dahian Rozo y Giovanni Martínez. Ellos me contaron, pero yo no pude ingresar porque en

mi casa no me dieron permiso. Yo recuerdo que esa comparsa se presentó para celebrar el cumpleaños de Bogotá, me volé del colegio para poder ver el desfile de la comparsa, ellos salían del parque Nacional para ir a la plaza de Bolívar, entonces me ubiqué sobre la carrera séptima frente al Museo Nacional. Ya al otro día vine a la casa del TEF a decirles que quería estar en el grupo, me gusto lo que vi.

El trabajo de gestión cultural por parte del TEF asumió nuevas iniciativas, ahora eran participes del Sistema Distrital de Cultura. El grupo promovió proyectos que hasta el día de hoy siguen siendo relevantes para la localidad de Fontibón, entre ellos; el festival de la canción colombiana, del cual se desprenderían luego el festival de Hip Hop Fontibón y el festival Rock Hyntiba; también el carnaval navideño, que en años posteriores pasó a llamarse el Carnaval Fin de Año de Fontibón. Parte de las comparsas y los montajes realizados por el TEF para este periodo de tiempo se presentaron en dicho carnaval. Con relación al trabajo del semillero teatral con jóvenes, Emilio y Ernesto Ramírez compartieron el rol de directores asumiendo el montaje de la obra: *La Verdadera Historia de AQ*; un texto escrito por Lu Sin. La obra contó con la participación de aproximadamente 30 jóvenes en escena, entre ellos estaba Gloria Gil, siendo esta obra el debut como actriz del grupo. Para Ramírez Emilio (2018b): “Fue muy difícil montar esa obra, se presentaron muchas dificultades de todo tipo; técnicas, actorales, de todo, pero se logró hacer y solamente hubo una función.”

Luego de *La Verdadera Historia de AQ* varios jóvenes que integraban el elenco se retiraron del TEF, sin embargo, el proceso de creación seguía adelante, para el año 1998 el grupo logró el montaje de una nueva comparsa, titulada: *A La Rueda Rueda*. Un trabajo que se presentó en el centro de la capital, nuevamente para el cumpleaños de Bogotá, y al igual que algunas comparsas anteriores también se realizó en distintos barrios de la ciudad. Gloria Gil (2018) señaló que la comparsa:

Era una alusión a las bicicletas, entonces lo que hicimos fue trabajar físicamente, solamente teníamos manubrios de bicicletas. Construimos varias coreografías relacionadas con el uso que se daba a la bicicleta por parte de los usuarios en la ciudad, de los equipos profesionales, de chicas coquetas que van a la Ciclovía, de una familia completa que salía a recrearse, de personas que ganaban el sustento diario utilizando ciclas. Recuerdo que Johan llevaba la música que nos guiaba en la comparsa.

Para este mismo año, el TEF realizó el montaje de una obra titulada: *Juanita y el dios niño*, según Gloria Gil (2018): “Este montaje tomó parte de un trabajo que se había hecho antes llamado:

La Fiesta de los Grandes, recuerdo que Ernesto había incorporado elementos de los títeres”. La obra se presentó el mes de diciembre, en uno de los proyectos culturales que el TEF impulsó en la localidad, *El Carnaval Navideño*.

En 1999, un desastre natural sacudió a Colombia, el eje cafetero en particular terminó muy afectado, este nefasto episodio de la vida nacional fue un referente para que el TEF comenzara una de las varias versiones que ha tenido la obra *Elegía*; la cual fue titulada: *Elegía o lamentación por el castigo de la tierra*. En palabras de Gloria Gil (2018), así comenzó *Elegía*:

Al grupo le solicitaron alguna forma de solidaridad con ese suceso. Y nuestro apoyo fue a través del teatro. En la primera versión éramos 20 personas en escena. Entonces hicimos un ejercicio de aproximación teatral con la dirección de Ernesto, era un trabajo de pies y empezó todo el tema del movimiento, fue solamente corporal. Entonces hacíamos imágenes y trabajo corporal.

4.3. Ingreso de Fabian Castellanos al TEF.

La obra *Elegía* quedaría en producción y en paralelo, el grupo comenzó el trabajo con la comparsa *La Nariz de Rebeca*. El TEF estaría próximo a cumplir 20 años de existencia y un nuevo integrante muy significativo se uniría al proceso, Fabian Castellanos. El arte puede cumplir muchas funciones para la vida del ser humano, quizá una de ellas sea fungir como terapéutica para el alma, tal vez fue el caso de Fabian Castellanos (2018), quien recuerda su bienvenida al TEF de la siguiente manera:

Yo ingrese a finales del mes de junio de 1999, luego del fallecimiento de mi padre que ocurrió el 15 de junio. Unos amigos, Víctor y Kenji, me invitaron a una comparsa como para distraerme y salir del duelo, para reactivarme y volver a la vida cotidiana. Ensayamos todos los días a las 6 de la tarde en el salón comunal del barrio San José.

Cautivado por la lúdica que se vivenció en los ensayos de la comparsa *La Nariz de Rebeca*, sumado a los posteriores momentos de los ensayos donde se compartían onces en la casa de los hermanos Ramírez junto con María Elena; Fabian encuentra un nuevo punto de resignificación existencial gracias a las artes escénicas. La constancia en los ensayos derivó a que él se sumara a la comparsa *La Nariz de Rebeca*. La Alcaldía de Bogotá estaba a cargo del primer periodo de gobierno de Enrique Peñalosa, la ciudad presenciaba nuevas configuraciones que no resultaban favorables para la ciudadanía en general, denunciar esa situación fue la intención de la comparsa. Al respecto, Fabian Castellanos (2018) expresó:

La comparsa, era una crítica social justamente a esa limitación de los espacios públicos por los bolardos y cómo estos invadieron una ciudad que no tenía bolardos. Además, ese año los vándalos

le habían volado la nariz a la estatua de Rebeca que estaba ubicada en la calle 26 con Carrera 13. Entonces esa escultura que era símbolo de una tradición bogotana se quedó sin nariz. Un artista plástico nos ayudó elaborando una réplica de la estatua para la comparsa, utilizando alambre y fibra de vidrio. La estatua se llevaba sobre una tarima con ruedas y alrededor estaban unos personajes, los chirimbolos, que hacían las veces de bolardos, yo hice uno de esos personajes. También estaban las Rebecas, eran las chichas que encarnaban a la estatua, iban vestidas de blanco. La parte de la música la hicieron las personas que estaban montadas en zancos, ellos eran quienes más tiempo llevaban en el grupo.

La comparsa logró tal impacto, que La Junta de Acción Comunal decidió adoptar la réplica de la escultura tras la donación que el TEF hizo de la misma a la comunidad. La escultura fue ubicada en el Bosque, un espacio del barrio San José de Fontibón, cuando esto ocurrió el lugar pasó a llamarse el Bosque de la Rebeca. “Desafortunadamente la escultura ya no está, el tiempo y los vándalos acabaron con ella. El único recuerdo que queda de ello es una base en cemento que la Junta de Acción Comunal construyó para poner la escultura” Fabian Castellanos (2018).

El TEF retomó la producción de *Elegía*, Fabian Castellanos estaría en el montaje haciendo su debut en un festival con el grupo. La obra se presentaría en el primer festival de teatro de calle de Mesitas del Colegio. Con relación a la presentación, Fabian Castellanos (2018) expresó:

Yo me encontraba algo confundido para ese entonces, porque entrar a la obra era como entrar en blanco, es decir, yo no sabía dónde estaba parado, no sabía qué hacer. Además, recuerdo mucho que la guía que nos daba Ernesto y Emilio como directores era no actuar, entonces era la contradicción inicial, no actuar estando en un grupo de teatro. No actuar porque esta obra no tenía personajes definidos, aquí era una historia de gente común y corriente que trabaja, que ama, que goza y que por un desastre natural se vuelve una nada por el abandono del Estado.

Esta primera versión de *Elegía* tomó algunos fragmentos de *El Sueño de las Escalinatas*, un texto de Jorge Zalamea; allí se hacía una descripción contemporánea y poética sobre el caos que compone la dinámica de las ciudades y todos sus problemas de interacción humana. La apuesta de la obra consistió en generar una reflexión sobre la acentuación del individualismo, la fragmentación social, la competencia a ultranza en una ciudad que no sabía relacionarse; una ciudad con gente que no se conocía, que no se escuchaba, que no se relacionaba; pero, que inevitablemente estaba obligada al (des) encuentro en la monotonía de la urbe. En relación con el contenido de la obra, Fabian Castellanos (2018) planteó:

El primer cuadro del montaje era representar a gente que deambulaba en la ciudad, que quería llegar al trabajo, pero se le hacía tarde, queríamos representar a la gente de ciudad como gente

muy uniformada. Luego gente que llega al trabajo y se robotiza. Después queríamos mostrar la distracción como estrategia de control social con el pan y el circo. En otro momento ocurría el terremoto, aparecía el tema del sufrimiento, del drama. Y en medio de todo ello había un periodista vestido de negro que enmascaraba las noticias, le interesaba el amarillismo del reportaje, pero no las personas.

Posteriormente a la presentación de *Elegía* en Mesitas del Colegio, varios jóvenes dejaron el grupo, aun así, el montaje de obras y comparsas seguiría su rumbo. Fue entonces el turno para realizar un ejercicio de creación corto, el cual se tituló: *El Fraude*. Esta nueva creación se presentó en diferentes salones comunales de Bogotá. Según Gloria Gil (2018), *El Fraude* hizo referencia a:

*Contar la historia de un mercachifle que arengaba la consigna: cambio esposas viejas por esposas nuevas. Yo representaba el papel de una esposa nueva, luego nos oxidábamos, nos volvíamos añicos. En últimas, fuimos un fraude nosotras las mujeres lindas, esbeltas, vueltas nada al final, resultamos siendo un fraude para los esposos. En este ejercicio participamos; Fabián, Dahian, Miller, Sandrita y yo, más adelante junto con ellos volvimos a retomar *Elegía*, pero esta vez sería una nueva versión con cuatro personajes.*

Antes de culminar el año 2000, el TEF presentó la comparsa *Dejando Huella*; allí se utilizarían algunos elementos estéticos de la anterior comparsa, por ejemplo, los zancos y parte del vestuario; sin embargo, la finalidad y el concepto de la comparsa fue muy distinto a La Nariz de Rebeca. Según Fabian Castellanos (2018):

Por el cambio del nuevo milenio se estaba hablando sobre qué quedaba del antiguo milenio para el nuevo milenio. Recuerdo que teníamos unas estrellas, las cuales hicieron alusión a un lema que comenzó a circular en Bogotá, el de 2600 metros más cerca de las estrellas. Emilio y Ernesto se inventaron para la comparsa hacer unas replicas en maqueta de las construcciones emblemáticas de la localidad, estaban; la alcaldía, la iglesia, el puente de San Antonio, Maloka, el Aeropuerto El Dorado, La Terminal de Transporte, que son los iconos de la localidad. Esta era una comparsa de personajes que hacían una oda a lo bonito de la localidad. Entonces era música, personajes, unos haciendo acrobacia, otros jugando con el público, otros llevando carteles, otros realizaban una pequeña coreografía, yo estaba en zancos llevando a Maloka.

4.4 El paraninfo de las artes en Fontibón.

Por lo que corresponde a la gestión de proyectos culturales, el TEF asumió un programa distrital llamado: Arte para el Nuevo Milenio, desde allí promovió y llevo a cabo la idea de construir un lugar para la cultura y las artes en el barrio San José, el paraninfo de las artes. En este lugar, se robustecieron procesos culturales propios a la localidad de Fontibón que el mismo TEF

venía impulsando como; El Festival Rock Hyntiba, el Festival de Hip Hop, el Carnaval de Fin de Año, exposiciones de artes plásticas, exposiciones de fotografía, tertulias, lunadas, espacios de cuentería, títeres y música. En cuanto al Paraninfo de Las Artes, Fabian Castellanos (2018),

Fue un lugar que funcionaba en la Casa Comunal del barrio San José. Allí había una casa comunal pero no servía a la comunidad, porque las Juntas de Acción Comunal ponían en arriendo este espacio y finalmente terminaba siendo un espacio dispuesto a los intereses privados de los arrendatarios y la tenían abandonada, vuelta nada. Hicimos un trato con la Junta de Acción de Comunal de ese momento, nosotros arreglábamos la casa, y sobre factura la Junta nos condonaba ese valor por el arriendo, esta dinámica se mantuvo por cinco años. Después de esos cinco años el trato no se logró continuar porque hicieron cambio en la composición de la Junta. En esta casa funcionó una sala de ensayo de rock, la cual manejó Mario Veloza junto a Charlie, en ese espacio llegaban muchos grupos a ensayar. Se fomentaron iniciativas artísticas como el proyecto pintemos a Fontibón. Se ofrecían talleres artísticos para niños, jóvenes y adultos mayores.

En el Paraninfo de las Artes, el TEF realizó el montaje de la comparsa *El Moderno Diluvio* y *La Despedida del Rio*, esta última sería una obra de teatro de calle. Gloria Gil (2018), señaló: “En el Moderno Diluvio utilizamos un cilindro gigante que tenía retazos de tela, los músicos llevaban canecas para emitir sonidos tipo Stomp; mientras caminábamos arengábamos consignas sobre el cuidado del medio ambiente”.

La Despedida del Rio, fue una obra que trató el caso de los indígenas Emberá Katío con la construcción de la represa de Urrá en el departamento de Córdoba. Con esta obra, el TEF regresó en el año 2001 al festival de teatro de calle de Mesitas del Colegio. En este mismo año, la Universidad Pedagógica Nacional dio apertura al programa de Artes Escénicas, el TEF fue invitado para presentar la obra como evento de bienvenida a los estudiantes de primer semestre. Sobre la obra, Fabian Castellanos (2018) manifestó:

Era un poco maniquea la dramaturgia del grupo en esa época, donde se nos presentaban personajes malos que llegaban a joder a personajes buenos, que en este caso era el pueblo indígena, en medio de la construcción de la represa y la contaminación del río. Era un maniqueo más elaborado estéticamente hablando. Fue un proceso teatral desde cero, nosotros mismos hicimos los trajes, aprendimos acrobacias, contamos con músicos en vivo, Mario y Charlie los encargados de la música en el Paraninfo de Las Artes nos ayudaron. Esta obra fue un punto de quiebre significativo para el grupo, ahí termino la masividad del grupo.

4.5 Encuentro del TEF con el Teatro Del Oprimido.

Tras realizar varias presentaciones con *La Despedida del Rio*, Emilio Ramírez dejó parcialmente la dirección grupo y estuvo viviendo unos años en la ciudad de Barranquilla; allí continuaría trabajando con el teatro como medio de construcción social y comenzaría a descubrir e implementar algunas técnicas propias al *Teatro del Oprimido*. El encuentro con el Teatro del Oprimido significó un gran aporte para el grupo, aunque esta metodología de trabajo con comunidades y como apuesta de producción artística tardaría algunos años para ser asumida a plenitud por el grupo. Así lo describió Gloria Gil (2018):

Entre 2001-2005 el grupo tuvo un acercamiento al Teatro del Oprimido, comenzamos a indagar, a empaparnos teóricamente, comenzamos a aproximarnos a los ejercicios. Creo que Emilio lo trabajo con mayor profundidad estando en las comunidades de Barranquilla. Nosotros comenzamos a explorarlo un poco, pero ya cuando regresó Emilio a Bogotá para 2006, fue cuando empezamos el trabajo fuerte, sobre todo con el Teatro Foro.

Mientras tanto en Bogotá, Ernesto asumió el rol de director; el TEF comenzó un ciclo de varias presentaciones con *La Despedida del Rio* y una nueva versión de *Elegía*; cambiando el subtítulo de la obra de lamentación por el castigo de la tierra, a *Elegía o del abandono*. Nuevos escenarios abrieron sus puertas para recibir a las y los miembros del TEF. *Elegía o del abandono*, significó un tiquete para la apertura del grupo a nuevas relaciones, especialmente en el Teatro Comunitario, tanto a nivel nacional como internacional. Respecto al nuevo montaje Fabian Castellanos (2018) manifestó:

*Reducimos el montaje a cuatro personas. Montamos esa obra de nuevo, le dimos un vuelco total, ahí fue donde incursione en el campo de la Creación Colectiva; todos investigábamos, leíamos, aterrizamos ciertas ideas y escribíamos. Contamos con la ayuda de Rubén Darío Herrera, compañero del grupo Luz de Luna, gracias a él presentamos esa obra en el Festival del Carmen del Viboral, también él nos presentó ante la Red de Teatro en Comunidad. Con esa red nos comenzamos a enterar que existían infinidad de procesos alrededor del teatro comunitario en toda Colombia, procesos que en esa época nosotros mirábamos con gran admiración y como un objetivo a lograr. Con *Elegía* luego viajaríamos a varias ciudades de Colombia, años más adelante también a Chile, Venezuela, Brasil y Europa. Esa obra nos permitió abrir fronteras y abrir el espectro de aprendizajes.*

Merece la pena volver al asunto expuesto al inicio de este apartado, la relación del grupo TEF con el Teatro del Oprimido. A partir del año 2001 el TEF comenzó un proceso de cualificación teórico-práctico vinculado con el Teatro Foro. Según (Gil, 2012, p.74) dentro del TEF se pueden

señalar dos momentos de trabajo vinculados con el Teatro Foro, el primero guarda relación con los años 2001-2005, y está asociado con los primeros aprendizajes del grupo en cuanto a la forma de implementar la metodología de Teatro Foro. El segundo momento abarca los años 2006-2010, allí el grupo logró afianzar avances en el trabajo metodológico con el Teatro Foro.

Con relación a los inicios del Teatro Foro en el TEF, (Gil, 2012, p.74) manifestó: “Había entusiasmo por la técnica sólo desde la dirección general y artística, pues la parte actoral era displicente a la hora de llevar a cabo el desarrollo de la metodología en las presentaciones o funciones”. En los primeros años de trabajo con la metodología del Teatro Foro, para el grupo de actores fue un reto encontrar la manera de establecer vínculos dialógicos con el público, puesto que “se creaban tensiones, pues el juego de lucha en argumentos y acciones, entre los actores y el espectador participante, siempre quería ser ganado por el actor”. (Gil, 2012, p.75)

Otro asunto que se presentó en estos primeros años de trabajo con la metodología del Teatro Foro hace referencia a la predominancia del curinga o comodín en la relación con el público, lo cual incidió en la baja interacción que podía propiciar el actor desde su rol para propiciar una interacción de lúdica teatral con el público. (Gil, 2012, p.75) manifestó: “El Comodín o curinga era quien únicamente movilizaba al espectador, pues los actores no comprendíamos aun nuestro quehacer y desconocíamos muchas de las características principales del tema a tratar con la comunidad”.

Los aprendizajes de los primeros años de trabajo con la metodología del Teatro Foro comenzaron a dar sus frutos para el año 2006. Al respecto, (Gil, 2012, p. 75) señaló:

Poco a poco, y con la dinámica que el grupo adquiriría en cada montaje y función, el proceso de aprendizaje se fue solidificando, generando que el diálogo y la argumentación se extendiera, enriqueciendo el foro con los espectadores y provocando una motivación más amplia, pues tanto actores y espectadores iban comprendiendo la complejidad de los conflictos sociales.

Es así como luego de unos años, las y los miembros del TEF lograron consolidar nuevas apuestas que resultaron significativas con relación al trabajo desde el Teatro Foro. El grupo desarrolló numerosos proyectos, en donde el eje central del trabajo colectivo apuntaba a seguir otorgando más calidad a la apropiación del Teatro Foro. El trabajo con esta metodología se constituyó en una decidida apuesta político-pedagógica y artística, que generó nuevas posibilidades de relación con las comunidades. En palabras de (Gil, 2012, p.118):

A partir de la formación y experiencia adquirida por la agrupación por medio de la implementación de esta técnica y metodología, en los años 2006 a 2010, se reafirma con el cierre de cada proyecto

que esta práctica posibilita de manera reflexiva la formación social y política de las comunidades, retomando el tema del empoderamiento, rompiendo las barreras de jerarquización y de relaciones entre opresores y oprimidos, para lograr la búsqueda de soluciones inteligentes y pacíficas a temas álgidos que afectan la convivencia y las profundas transformaciones sociales.

4.6 El TEF y la construcción de redes en el Teatro Comunitario.

La incursión del TEF a la *Red colombiana de Teatro en Comunidad*, representó un aporte valioso para el crecimiento del grupo en cuanto a los procesos de gestión y organización teatral que con anterioridad venía realizando. *Elegía* y *La Despedida del Río*, fueron las obras con las que el grupo estuvo invitado al Encuentro Nacional Comunitario de teatro joven. Un encuentro que organiza la *Corporación Cultural Nuestra Gente*, el cual se realiza cada año en la ciudad de Medellín en el barrio Santa Cruz. Allí se promueve la presentación de grupos juveniles de teatro producto de procesos comunitarios. Gracias a las reiteradas invitaciones, el TEF comienza a conocer con más detalle los procesos que hace la Red Colombiana de Teatro en Comunidad; colectividad que era liderada por Esquina Latina y la Corporación Cultural Nuestra Gente; dos grupos con una tradición importante en la gestión de proyectos culturales, esta red comenzaría a marcar una pauta de organización teatral en Colombia.

Un evento significativo ocurrió en el año 2002 en la ciudad de Manizales, en el marco de la catorceava versión del Festival Latinoamericano de Teatro, la Red invitó a Adrián Jackson para realizar un taller de formación sobre el Teatro del Oprimido, en ese evento participarían varios integrantes del TEF.

Con la vinculación a la Red Colombiana de Teatro en Comunidad, el TEF forjó proyectos en Bogotá, Cali y Medellín. Por su parte, la Red tendría mayor visibilización a través del Ministerio de Cultura a nivel nacional, y, a nivel de Bogotá con el Instituto Distrital de Cultura y Turismo. La Red Colombiana de Teatro en Comunidad, generó un impacto en la organización de las artes escénicas en Bogotá, así lo explicó Fabian Castellanos (2018):

La Red Colombiana estaba compuesta por nodos, el nodo Bogotá era uno de ellos, ese nodo estaba conformado por 16 grupos que se organizaban en Bogotá para hacer un proyecto y presentar sus procesos. Así nace el Encuentro Distrital de Teatro Comunitario, que hasta el año 2018 fue continuo; cuando llegó la nueva administración de Peñalosa hasta ahí llegó ese proceso. Ahí se sacaron periódicos, hubo festivales, el encuentro era la rotación de los trabajos y experiencias por 15 localidades de la ciudad, durante un tiempo largo. Y entonces, la organización teatral de la ciudad se dio cuenta de eso, y a partir de los grupos de teatro comunitario que en su mayoría

*coincidían con grupos de teatro de calle, comenzamos a propiciar la organización de la **Red Capital de Teatro Callejero**, a la cual se sumaron grupos de teatro emblemáticos como; El Teatro Taller de Colombia, El Teatro Estudio Calarcá (TECAL), Teatro Tierra, Ensamblaje, Chiminigagua, Kerigma, Vendimia. Con la Red Capital de Teatro Callejero, ahí comenzó el auge de la organización en red.*

Fundada la *Red Capital de Teatro Callejero*, Bogotá fue el escenario de múltiples eventos significativos para las artes escénicas; encuentros distritales, encuentros con universidades, crítica teatral, estrenos, publicaciones de periódicos, libros; ferias de teatro callejero, que no eran nuevas en la ciudad, sin embargo, la Red las vuelve a retomar. Gracias a la Red se generó una organización valiosa no solo a nivel artístico y cultural, sino también a nivel político. La Red Capital consiguió que en Bogotá se reconociera, un presupuesto para el teatro comunitario; de igual forma que las instituciones estatales encargadas de la cultura aceptaran la existencia de un importante sector de teatro comunitario en la ciudad, así como un sector de grupos dedicados a hacer teatro en las calles.

Lo anterior, se concretó en la política pública cultural de Bogotá, de esa forma se creó la sectorización del teatro, ese modelo de organización inició en el año 2003. Al respecto Fabian Castellanos (2018) manifestó:

Recuerdo que hubo un cambio de administración Distrital y entró al Instituto Distrital de Cultura y Turismo José Domingo Garzón, maestro de teatro en la Universidad Pedagógica. Él llegó a organizar la oficina de arte dramático del Instituto Distrital de Cultura y Turismo, porque antes no había nada más. A partir de ese modelo de Red, él comenzó a organizar al sector teatral de Bogotá, y comenzó a generarse todo un movimiento muy interesante de política pública, de fomento para el teatro; ahí fue donde el teatro comenzó a abrirse espacio en el Distrito con programas, con recursos, con proyectos.[...]Ese modelo de organización en Red propició a la ciudad una organización que no tenía antes, y que ni la institución, ni los mismos grupos; o se les olvido como comenzó o no han querido reconocer de donde comenzó; porque cuando comenzó fue desde el Teatro Comunitario, que sigue siendo estigmatizado incluso por los intelectuales del teatro, en términos de calidad y ese tipo de asuntos.

Los trabajos realizados desde las redes fueron valiosos para el TEF, el grupo contó con numerosas posibilidades de participar en diversos festivales; a partir de ahí el grupo comenzó a construir nuevas perspectivas de trabajo, de gestión, de calidades estéticas. Desde allí se comenzaron a plantear nuevos objetivos a lograr, los cuales se podían llevar a cabo gracias a las nuevas relaciones y encuentros solidarios con grupos y personas pertenecientes a las redes.

En el año 2004, el TEF realizó el montaje de una obra, una comparsa y seguía ejecutando proyectos culturales, Gloria Gil (2018) comenzó a desempeñar el rol de representante legal:

Yo me di cuenta de todo el trabajo administrativo que requería la Fundación, entonces quise dedicarme a organizar los recibos, si ingresaban dineros revisar a donde se iban, si nos podíamos reconocer económicamente algo a los actores dependiendo las entradas. Tener en cuenta que gastos había, por lo general no había muchos gastos porque eso lo asumían Emilio y Ernesto como dueños de la casa; pero ya después si comenzamos a mirar que gastos aparecían porque empezamos a salir a otros lugares, nos empezamos a dar cuenta que se requería de una sostenibilidad económica para poder seguir con el grupo. Yo empecé a ser la representante legal del grupo y comenzamos a salir porque la última versión de Elegía le dio una imagen al TEF a nivel de calle, con esa obra salimos a pueblos, nos proyectamos a festivales.

En ese año, el TEF realizó el montaje de la comparsa *Parodia Andante*; la cual se presentaría en la IX versión del Festival Iberoamericano de teatro y en el carnaval de Bogotá el día 7 de agosto. Vale recordar que, la mayoría de las comparsas del TEF siempre se han presentado en fechas y eventos conmemorativos que guardan relación con el cumpleaños de Bogotá. Otra producción correspondiente al año 2004 es *La Guarda Cuidadosa*, una adaptación del entremés de Miguel Cervantes Saavedra, este montaje fue dirigido por Enrique Espitia. El lugar con mayor masividad donde se presentó la obra fue en el Festival Internacional de Manizales. La pieza teatral tuvo un paso corto en la trayectoria del grupo, respecto al montaje Gloria Gil (2018) indicó:

Es la historia de un soldado que sufre varias calamidades, entonces siempre se la pasaba resguardando una puerta en la que vivía una criada, de la cual él estaba enamorado, pero ella no le ponía atención y entonces había una pelea entre el soldado y un sacristán que eran enamorados de la criada de esa puerta. Se llamaba Guarda Cuidadosa, porque el soldado siempre hacía guardia, vigilando quien llegaba, quien salía. Yo interprete el personaje de la criada, esa obra la realizamos con otros compañeros que hoy en día pertenecen al grupo D C Arte. Nosotros no continuamos con esta obra porque a pesar de que somos experimentales, yo creo que la misma no se adaptó a nuestras expectativas creativas; en parte también fue porque la gente que era invitada se fue, entonces el elenco se descompletó.

El 2005, fue un año espléndido para el TEF. El grupo realizó el montaje de la comparsa *La Boda*, continuó con la realización de eventos culturales junto con la Red Capital de Teatro Callejero, también recibió una invitación para viajar a Chile.

Con la comparsa *La Boda*, el TEF recibió un reconocimiento por parte de la Secretaría de Cultura Recreación y Deporte; obteniendo el primer puesto. Este fue el inicio de los

reconocimientos, puesto que en años posteriores con otras comparsas el grupo seguiría sumando más reconocimiento. Sin duda, esos reconocimientos serían una muestra de los frutos que el TEF recogería gracias a su decida apuesta por una calidad estética en los procesos de comparsa teatral. Sobre la comparsa Gloria Gil (2018) señaló:

Fue un montaje que se inspiró mucho en elementos de la cultura popular mexicana; implementamos el uso de muñecones que estaban hechos con odena. Ernesto y Dahian se ingeniaron la manera de elaborar los mascarones de la comparsa. Y Ernesto, también elaboró unas estructuras que eran como unos andamios corticos, redondos, y tenía un artefacto que permitía mover los muñecones. Era una boda que tenía mariachis y varios personajes, entre esos una novia fea que interactuaba con el público en la calle.

4.7. Ingreso de Ivonne Carrillo al TEF.

La Boda, fue una comparsa de tal impacto que generó en Misael Torres, actual director del grupo Ensamblaje Teatro, la decisión de proponer al TEF hacer un trabajo de adaptación para teatro de calle sobre *La Tardía Boda de Los Pequeños Burgueses*, pieza teatral de Bertolt Brecht. La propuesta terminó materializándose en el año 2006. Habría que decir también, que; en el proceso de montaje de la comparsa se sumó una actriz significativa para la historia del grupo y que actualmente hace parte del TEF; Ivonne Carrillo (2019), quien recuerda su preludeo en el TEF de la siguiente manera:

*Yo me acerque al TEF gracias a una compañera de estudio de la Universidad Pedagógica, porque hacía falta una actriz en Elegía, pero aún yo no acepte porque estaba con otros asuntos de la universidad. Luego Fabian me invitó a la Comparsa La Boda, yo decido entrar a la comparsa para saber realmente que es el teatro de calle y poder dar un juicio con argumentos reales al respecto. Ingresé al taller que estaba dando en ese momento Ernesto, cosa que me alegra mucho porque ya esos talleres casi no los da Ernesto y fue muy significativo estar ahí. Yo estuve en esa comparsa moviendo un muñecón bien grande, ese es mi primer encuentro con el TEF. Yo creo que empiezo como tal mi proceso en el año 2006 con la creación de la obra *La Boda* con Misael Torres, ahí es donde inicio realmente con el TEF.*

Los aprendizajes prosiguen, el TEF crece no solo en la calidad estética de sus producciones, también lo hace en el campo de la gestión cultural, Gloria Gil (2018) manifestó:

Una enseñanza fundamental que cambio mi manera de abordar la gestión desde lo administrativo fue un proyecto que hicimos con la Red Capital de Teatro de Calle en el año 2005. Fue un proyecto fundamental porque lo administró el TEF; nos sentamos a hablar con los grupos que participaron sobre las cuentas, hay comencé a preguntarle a Patricia sobre cuáles eran los papeles que se debían

pedir a los grupos; cómo se debían hacer ordenes de servicio; es decir, toda esa parte contable que uno no sabe. Y es algo muy indispensable, un representante legal si debe saber cosas de contabilidad. Yo no sabía, pero ha sido la experiencia y trabajar con proyectos lo que me ha permitido aprender cosas.

Tras los reconocimientos hechos al TEF por parte de instituciones y grupos de teatro callejero, el grupo viajó a Chile. La maravillosa invitación surgió por parte del *Festival Entepola*, reconocido evento de Teatro Comunitario en Chile y Latinoamérica; el TEF se presentó con la obra *Elegía o del abandono*, en el insigne anfiteatro comunal de Pudahuel. El viaje representó un acto de arriesgo y una valiosa experiencia para el grupo, Gloria Gil (2018) señaló:

Fue un acontecimiento fantástico, era nuestro primer viaje al exterior, todo un reto movernos para buscar los recursos, fue toda una hazaña, una carrera en el tiempo porque era tomar la decisión y hacerlo. Eso nos transformó porque desde ahí el grupo ha asumido saber emprender acciones donde se toman decisiones y se hacen cómo sea, pero no se abandonan; no nos quedamos dudando, titubeando para lograr hacer algo. A fin de cuentas, si la embarramos, la embarramos, pero si lo hacemos buscamos la manera de hacerlo bien, o si no pues la embarramos con dignidad. Pero fue muy importante el habernos arriesgado a realizar ese viaje. Conseguimos gestionar recursos por proyecto y sumamos otro dinero con cosas que el grupo anteriormente había hecho.

Para concluir este capítulo, se presenta un cuadro con el repertorio artístico del TEF, durante el periodo comprendido entre 1996 y 2005.

Repertorio artístico TEF 1996-2005	
Año	Obras teatro de calle y comparsas
1996	Comparsa: Los Locos del Tranvía
1997	Comparsa: Urbis Morbidus-Urbis Mortibus Obra teatro de calle: La Verdadera Historia de AQ
1998	Comparsa: A la Rueda Rueda Obra teatro de calle: Juanita y el dios niño
1999	Comparsa: La Nariz de Rebeca Obra teatro de calle: Elegía o lamentación por el castigo de la tierra
2000	Obra teatro: El Fraude Comparsa: Dejando Huella
2001	Comparsa: El Moderno Diluvio Obra teatro de calle: La Despedida del Rio Obra teatro de calle: Elegía o del abandono
	Comparsa: Parodia Andante

2004	Obra teatro de calle: La Guarda Cuidadosa
2005	Comparsa: La Boda

Capítulo 5

Arriesgar: Viajes, crisis, aprendizajes y altibajos fortalecen el vínculo grupal (2006-2019)

5.1 Creando, viajando y aprendiendo.

Luego del viaje a Chile, llegó el año 2006. El TEF continuó cosechando nuevos frutos en el trabajo colectivo. A partir de este año, el grupo comenzó a nutrirse con el ingreso de actrices y actores que tenían como particularidad asumir el teatro en tanto profesión y no como un hobby, es decir, en esta etapa el TEF comenzó a tener reconocimiento como grupo profesional. Gracias a la exploración con la metodología del Teatro Foro, el TEF recorrió distintos departamentos de Colombia trabajando temas relacionados con Derechos Humanos.

El grupo siguió ampliando el repertorio de Teatro Calle; fue entonces, el turno para un nuevo montaje; *La Boda*, adaptación de *La Tardía Boda de los Pequeños Burgueses* de Bertolt Brecht, pieza que contó con dos versiones dentro del grupo; la primera, fue realizada con la ayuda de Misael Torres; la segunda y actual versión, dirigida por Ernesto Ramírez. Con respecto a *La Boda*, Ivonne Carrillo (2019), manifestó:

En la versión libre del grupo, dirigida por Ernesto, se hace un cambio a la escenografía y un nuevo trabajo con los personajes que previamente habíamos hecho con Misael. La Boda intenta plasmar una fiesta colombiana; allí representamos ciertas situaciones de violencia cotidianas que expresan el machismo en nuestra sociedad; también, la dificultad de las personas al manifestar sus afectos y la facilidad para reforzar agresiones; estas condiciones son las que acompañan el retrato de una sociedad que tolera y justifica la violencia como única respuesta a los conflictos.

La Boda, también contó con el apoyo de Jacquelin Roca, persona encargada del vestuario. Ivonne Carrillo (2019), señaló la favorabilidad de contar con los aportes de Jacquelin al grupo, así mismo, la importancia de la obra para el TEF en esta nueva etapa:

Fue muy grato encontrarnos con Jacquelin Roca, una vestuarista, porque antes de ella el vestuario lo hacía el TEF. Ella al ser diseñadora de modas, se inicia en el teatro y pues a raíz de

esto, ella ahora es vestuarista de teatro; pero ella en ese momento se acopla al teatro y hace el vestuario de La Boda. Lo interesante es que esta obra se va por los festivales de Colombia, las ferias, las fiestas y llega al festival Iberoamericano, esta obra se presenta ahí con muchísima gente en el público, también, luego de unos años llegó a Ecuador referenciada como una buena obra; nosotros no presentamos nada, simplemente nos llaman para ir a Ecuador y allá vamos.

El año 2006, fue una época de aperturas y vivencias extendidas para el grupo; gracias a las buenas relaciones construidas en las redes de Teatro Comunitario, tanto a nivel nacional y distrital; el TEF consiguió contactos para realizar su primera gira en el continente europeo; allí presentarían las obras *Elegía o del Abandono*, junto con *La Boda*; las ciudades visitadas fueron España, Italia y Alemania.

El espíritu de creación seguiría inspirando al TEF, en el año 2007, se realizó el montaje colectivo: *Los Cinco Negritos*. Pieza que se inspira a partir de la indagación sobre la música y los cuentos que se narran en las canciones afrocolombianas. Otro montaje fue la comparsa: *Los Indiferentes*, creación que guarda un vínculo con las problemáticas de violencia armada en Colombia, al respecto Ivonne Carrillo (2019) comentó:

Esta comparsa estaba inspirada en el tema de la reconciliación; nosotros quisimos mostrar una idea de qué es la reconciliación, cómo sería ese proceso. Entonces propusimos un grupo de gente que frente a las cosas que suceden, la violencia del país es indiferente a ello; se tapan la cara y prefieren mirar hacia otro lado. Éramos un grupo de bailarines y el TEF; estábamos vestidos de gala queríamos representar una suerte de clase alta; los personajes tenían tapado el rostro con máscaras que expresaban amargura e indiferencia; ellos iban haciendo sonidos con guaduas con unos movimientos muy secos.

La comparsa Los Indiferentes, se presentó en el cumpleaños de Bogotá; la Secretaría de Cultura, Recreación y deporte, otorgó un reconocimiento a este montaje, dando el primer lugar a este valioso proceso de creación colectiva.

Sumando un nuevo destino de viaje, las y los miembros del TEF viajan en 2007 a Brasil, allí participaron en el *Encuentro Internacional de teatro Maceió*, presentando la obra *Elegía*, y haciendo un taller de teatro gestual. Con relación a la presentación del grupo en Brasil, Ivonne Carrillo (2019) expresó:

Fue un intercambio comunitario que hicimos con Nara Salles. Nos presentamos con Elegía en una plaza, también hicimos un taller con Fabian sobre teatro gestual para estudiantes, creo que fue en una Universidad. Tengo el recuerdo de la playa, de Recife, fue un viaje muy agradable.

Aconteció el año 2008, el grupo realizó un nuevo viaje, ahora a Venezuela en el marco del *Encuentro de Teatro Popular Latinoamericano Entepola*; allí presentaron la obra *Los Cinco Negritos*, también establecieron nuevas relaciones con grupos de teatro comunitario de Latinoamérica. En cuanto a la producción teatral, el TEF realizó el montaje de la comparsa *Fu, el viejo espíritu de la fiesta bogotana*. Según, Ivonne Carrillo (2019):

Esa fue un comparsa que hicimos rememorando una obra del TEF sobre Fu. En esa comparsa manejábamos un títere grande por partes, en algún momento se unían las partes entonces formábamos al zorro Fu. Queríamos colocar esos elementos ancestrales asociados al maíz, la chica. Esta comparsa también vínculo algunas referencias de música y ciertos elementos asociados a la procesión que estuvieron inspirados en la estética de un japonés, Kurosawa.

5.2 Ingreso de Ange Díaz al TEF.

En 2009, el TEF, se encontraba en una época significativa; los viajes llegaban, las obras obtenían reconocimientos; nuevos integrantes ingresaron, el grupo cumplió 30 años de existencia. Al grupo se vincularon dos estudiantes de la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional, Ange Díaz y Amadeo Gómez, quien tendría un paso fugaz por el TEF. El testimonio de Ange Díaz (2019), relató el acontecimiento:

Yo ingreso al grupo en noviembre de 2009, ese año había estado en un proceso de comparsa en agosto con la comparsa Fu, el viejo espíritu de la fiesta bogotana. Ese fue mi primer acercamiento al grupo, ya conocía sobre el TEF porque había visto obras de teatro de calle. A partir del proceso de comparsa y estando en la Universidad Pedagógica, porque pues allí es donde conocí a Ivonne, Fabian y Gloria; ella me dice que están buscando un actor para Elegía o del abandono. Entonces, presentamos una audición junto con otro compañero, Amadeo Gómez, nos fuimos para el parque San José que en esa época era nuestra “sede”, nuestro espacio de ensayo. Ernesto dijo: se quedan los dos. Comenzamos a hacer un remontaje de Elegía porque había un nuevo personaje. Hicimos las primeras funciones en la Biblioteca Tintal, para mí fue muy significativo porque ahí di mi primer paso con el TEF.

Para este año, el TEF realizó la comparsa: *Al Otro Lado Del Tiempo*; un trabajo que involucró espejos grandes, se hacía una simulación con relación a un tiempo paralelo, un viaje en el tiempo. Por otra parte, el montaje de una gran obra del grupo tiene su origen en 2009, *El Canto De Las Moscas*; obra que dirigió Juan Carlos Moyano, allí se tratan episodios de la violencia armada en distintos municipios de Colombia. En esta obra no sólo se cuenta con el apoyo de un director externo, también con la colaboración musical del maestro, *Hernán Cortés Vergel*; quién

ha generado aportes valiosos al grupo con relación a la composición y los arreglos musicales del repertorio artístico en el TEF. El relato de Ivonne Carrillo (2019) ofrece una interesante panorámica sobre el proceso de producción realizado en *El Canto De Las Moscas*:

Es una obra que se hace investigando elementos, una gran tela, que representa una mortaja. Es un proceso que inicia con la gente del Magdalena medio; Moyano se va por esta región y empieza a hacer talleres con personas que han estado cercanas o han vivido la violencia en el país, y; empieza a trabajar con ellos con esta gran mortaja. Él empieza ese proceso sobre el mar, sobre el río, sobre la virgen que es la tela, luego se puso a trabajar esos elementos con nosotros; pero después les damos más profundidad. Comenzamos a encontrar nuevas situaciones enfocándolas a la poética de la obra, que es escultórica. Luego introducimos los textos de María Mercedes Carranza, que es una poetisa colombiana que se suicidó, pero que antes de eso denunció las masacres que ocurrían en el país; y se suicidó, en parte a causa de ese dolor. Finalmente, a la obra le metemos la música, musicalizando los poemas, de esa parte se encargó Hernán Cortez, quien toma elementos del himno nacional y ritmos de cumbias.

El Canto De Las Moscas, es una obra excelsa del Teatro de Calle; conjuga el rigor, la investigación artística y la reflexión política e histórica de Colombia; fue una creación que Juan Carlos Moyano propone al TEF. Esta obra comenzó con un trabajo de articulación entre las investigaciones de Moyano y los aportes de las y los integrantes del grupo; luego se realizó el ensamblaje durante tres meses en el teatro La Candelaria. Con la obra el TEF ha recorrido distintos escenarios a nivel nacional e internacional.

Concluyendo el año 2009, el TEF, recibió dos reconocimientos importantes; el primero, premio al mérito de los treinta años de vida del grupo en el marco del festival Distrital de Teatro de Bogotá; el segundo, reconocimiento al TEF como patrimonio cultural inmaterial de la localidad 9 de Fontibón, otorgado por el Observatorio de Cultura Ciudadana de la Secretaría de Cultural, Recreación y Deporte.

2010, es un año con varios acontecimientos; montajes de nuevas producciones, viajes a ciudades de Latinoamérica, salida e ingreso de actores. Tras las experiencias de viajes y el trabajo en distintos lugares de Colombia, el TEF comenzó a ser un referente importante del teatro; en Bogotá aconteció una nueva versión del Festival Iberoamericano de Teatro; el grupo participó, realizó el montaje de la obra *Stultitia Humanun Est*. El montaje fue una coproducción con un grupo de Australia, al igual que en anteriores obras; la pieza artística para Teatro de Calle contó con dos versiones. Al respecto Ivonne Carrillo (2019), relató:

Stultitia, fue una coproducción que hicimos el Festival Iberoamericano de Teatro. Ellos hicieron la propuesta a cuatro grupos de Bogotá para hacer unas obras con un grupo australiano muy reconocido, llamado Stalker. Entonces, hacemos una investigación corporal con Stalker la cual dirigió Naomi Baum y Alejandro Rolandi, integrantes de esta agrupación. Realizamos el montaje de esta obra en una bodega del barrio Siete de Agosto; trabajamos con espejos grandes; buscamos diferentes maneras de cogerlos, de crear poéticas visuales con el espejo. Presentamos esta obra como parte de los estrenos del Festival Iberoamericano. Esta obra luego la retomó Emilio y le hizo una nueva dramaturgia; utilizamos esas mismas imágenes que ya estaban, pero agregamos una dramaturgia que tuviese críticas políticas relacionadas con temas de burocracia; tratando de no decir muchos textos y en esa versión también se hizo una adaptación musical que corrió por cuenta de Hernán Cortez.

En la coproducción con el grupo Stalker, participaron los nuevos miembros del TEF, Ange Díaz y Amadeo Gómez; quien decide retirarse del proyecto tras realizar su presentación con el grupo en el Festival Iberoamericano. Según Ange Díaz (2019): “Amadeo se retiró por cuestiones de que acá se maneja mucho la parte administrativa; hay periodos donde no tenemos funciones, como hay periodos donde tenemos un montón de cosas; con esa parte administrativa, Amadeo no tuvo mucha afinidad”.

En relación con el montaje de comparsas, el grupo inquieto por seguir planteando reflexiones sobre las situaciones de violencia en el país realizó la comparsa *Héroes y tumbas*. En cuanto al montaje y el contenido de la comparsa, Ivonne Carrillo (2019) indicó:

Trabajamos con una mancha roja, todos los personajes están vestidos de rojo y tenían sangre, tierra en todo el cuerpo y van con unas bases de guaduas y son una representación de los muertos que ocasiona la violencia en el país. Los personajes van en silencio con los rostros tapados; componiendo unas imágenes no acrobáticas, pero si con cierta dificultad, con cierto riesgo sobre las guaduas; llevan nombres de personas desaparecidas. Es como un río de sangre que muestra esa herida incesante del país.

El TEF, siguió visitando otros países, Perú y Ecuador fueron los nuevos destinos del grupo. En Ecuador, se presentaron con *La Boda* en el cuarto *Festival Internacional de Artes Escénicas de Cuenca*. En Perú, se presentaron con la misma obra en el *Fiteca*, Festival Internacional de Calles Abiertas; un proceso de teatro comunitario; el destino particular fue la comunidad del barrio La Balanza en Comas. La gestión de este viaje fue posible en parte a una productora que hace parte del Teatro Taller de Colombia, Rosita, según Ivonne Carrillo (2019): “A ella la traemos por un tiempo, comenzamos a pagarle un salario; de hecho, se privilegiaba el

salario de ella y ella nos lleva a Perú; nos ayudó a conocer a Alex Ticona, con quien luego compartimos espacios de creación”. Ivonne Carrillo (2019), compartió algunos recuerdos de este evento:

En el Fiteca, la comunidad trae artistas internacionales y del mismo lugar para mostrar las obras de teatro. La gente de los grupos se queda en las casas de los barrios; la gente de la comunidad pone la casa, ofrece la estadía; entonces uno llega y lo atiende la familia. También hacen un convenio, hay una cocina comunal y ahí la gente de la comunidad va y hace la comida para la gente del festival. Recuerdo, también que desde la organización hicieron talleres de memoria con la comunidad, donde la gente llevó fotos. Es muy chévere, porque uno habla con personas de la comunidad, lo más jóvenes tienen conocimiento sobre las luchas que se han dado en sus territorios, porque allí se dio algo así como una invasión. Esa fue una experiencia muy linda, el poder apreciar la manera como estaba organizado ese proceso comunitario, la forma tan cálida en la atención por parte de la comunidad.

5.3 Ingreso de Edwin Bermúdez al TEF.

Además, en el 2010, el TEF continuó con el trabajo de Teatro del Oprimido, realizando Teatro Foro a nivel de Colombia. Con la salida de Amadeo Gómez, el grupo requería un actor que pudiera encargarse de los compromisos escénicos que hasta cierto punto alcanzó a cubrir Emilio Ramírez; es entonces cuando ingresó Edwin Bermúdez. Así se refirió Ange Díaz (2019), con relación al ingreso del nuevo actor al TEF:

Edwin ingresó en el año 2010, y de una nos vamos para San Andrés. Él ingresó para hacer un reemplazo en un teatro foro que hizo el grupo en San Andrés con jóvenes de la isla. Edwin entró también porque Amadeo se acababa de ir; Gloria hablo con Edwin en la Universidad Pedagógica Nacional. Él se ocupó de reemplazar a Emilio en el Canto de las Moscas, y, a Amadeo en Stultitia.

2010, culminó para el TEF con el premio amor por Bogotá; otorgado por la Secretaria de Cultura, Recreación y Deporte; en razón al trabajo que el grupo realizó con la metodología del teatro foro.

En el año 2011, el TEF, siguió avanzando en el trabajo con el Teatro del Oprimido; tras la continua apropiación de las técnicas y la implementación de estas en diversas comunidades del país; el TEF junto con Luis Benítez del grupo Otra Escuela de Medellín, realizaron el primer

encuentro de Teatro y Pedagogía en Comunidad. Ivonne Carillo (2019), se refirió al evento de la siguiente manera:

Luis llama al grupo, porque quería realizar el encuentro; pero no tenía la capacidad financiera suficiente para hacer el evento, entonces, conjuntamente desarrollamos ese primer encuentro; traemos a Licko Turle y a diferentes personas que también realizan teatro del oprimido en diferentes lugares. Ese primer encuentro fue espectacular, además hicimos un taller de Magdalenas, de mujeres muy interesante, con Barbara Santos.

En cuanto a la producción teatral de este año, el grupo, realizó el montaje de la comparsa *Oriente*; creación que se desarrolló desde el trabajo con guaduas; en ella se involucraron elementos de la estética oriental como Kimonos, máscaras y sombreros, particularmente de Japón. En relación con la música se crearon juegos de sonidos con los instrumentos, los platillos ocuparon un lugar importante en la comparsa. Esta producción recorrió distintos lugares de la capital, se presentó en la habitual fiesta que celebra el cumpleaños de Bogotá; obteniendo el primero lugar por parte de la Secretaria de Cultura, Recreación y Deporte.

Durante el año 2012, el TEF, lideró y participó en eventos importantes relacionados con el Teatro Comunitario, realizó un nuevo viaje a Perú, así mismo, se presentaron en Moreno Argentina; también el grupo, logró concretar la producción de la obra Caín. En la obra, el TEF vinculó diversas lecturas de escritores como; José Saramago, Mark Twain y Pepe Rodríguez; la intención, generar reflexiones sobre las formas de dominación que plantea el patriarcado desde lecturas dogmáticas de la biblia y la fe judeocristiana, desde una religiosidad sin espiritualidad. Con respecto al montaje de Caín, Ange Díaz (2019) aludió:

Es una invitación a dudar de la fe ciega, fue muy curioso leer a José Saramago porque él le dice a uno lea la biblia y verá que hay muchas cosas que a veces no concuerdan. Al final de la obra nosotros decimos: todo lo que esta acá, está en la biblia; nosotros no nos lo estamos inventando. Con esta obra pretendemos, invitar a la reflexión sobre la condición religiosa, decirle a la gente, no es que usted no crea, usted puede creer en lo que quiera; pero dude, pregúntese si realmente eso es así o no ¿Qué tal que existan otras respuestas? Esa obra pretende crear esa duda en las personas.

Por otro lado, en el 2012, ocurrió otra versión del Festival Iberoamericano de Teatro; el TEF participó allí y paralelo a este evento; desde el Ministerio de Cultura se realizó el Encuentro de Escuelas de Teatro, el tema a tratar fue: El Teatro Comunitario. El encuentro fue un diálogo entre las dinámicas del Teatro Comunitario y aportes que se pueden hacer desde la academia, el referente

que propició el dialogo fue la Poética del Oprimido, de Augusto Boal. Un importante documento; Arévalo (2014), *La Poética del Oprimido de Augusto Boal*, recoge las memorias de este evento.

En el mes de mayo, gracias a los contactos establecidos en el año 2010, el TEF, regresó a otra versión del Fiteca en Perú. El grupo logró este nuevo viaje por las relaciones con Alex Ticona, quien ayudó a que el grupo además de participar en el festival pudiera hacer otras presentaciones en distintos lugares de Perú. Meses más adelante, Alex Ticona estaría en Bogotá acompañado al TEF en la producción de la obra *Canovaccio*.

En agosto, el TEF, lideró un evento de gran magnitud; el *Segundo Encuentro Internacional de Teatro y Pedagogía en Comunidad*, el cuál confluyó con el *VI Encuentro Distrital de Teatro Comunitario*. Gracias a vincular presupuestos de distintas instituciones, el grupo planteó un interesante evento que tenía distintos componentes de formación y pedagogía artística; este evento permitió que en el 2016 el grupo viajara a Brasil para compartir diversas reflexiones sobre el Teatro del Oprimido y el Teatro Comunitario en la transformación social.

El evento también resultó significativo, porque fue un espacio para defender la vida desde el cuidado, desde el encuentro, desde el apoyo moral y los vínculos solidarios; ello en razón a que para el año 2011, varios grupos de Teatro Comunitario de Bogotá habían recibido amenazas por parte del grupo armado Águilas Negras. El encuentro, fue entonces, el escenario para resignificar ese episodio desde un ambiente que aprecia el valor del arte para soportar y dar coraje ante las penurias de la vida, y, como ejercicio necesario para curar una sociedad enferma por la violencia. El testimonio de Ivonne Carrillo (2019), resalta el valor de este encuentro para los grupos de Teatro Comunitario y para el TEF:

Nosotros hicimos un gran evento en el teatro Delia Zapata Olivella y en el Jorge Eliecer Gaitán. Ese encuentro fue ideado por Fabian, tenía un componente de dialogo sobre las experiencias comunitarias, también hubo talleres de formación para personas de los grupos de teatro, para jóvenes con personas como Nara Salles, Licko Turle; grandes referentes del Teatro Brasileiro y del Teatro del Oprimido. En cuanto a los procesos de creación en el teatro comunitario, se mencionó de forma recurrente el problema de la calidad estética; porque es un teatro sin recursos, sin formación; o sea, ha carecido de muchas cosas. Fue tanta la problemática sobre ese aspecto, que la gente lo tenía muy metido en la cabeza y en los planes de desarrollo lo que se planteó, fue cómo enfocarse en aquello de mejorar la calidad. Lo otro es que el sector comenzó a apostarle a hacer talleres de formación, entonces se empezó a formar en el tema de luces, vestuario y se proyectó un diplomado, que se realizó en el año 2017.

Aconteció el año 2013. En cuanto a la producción artística, el grupo realizó la comparsa: *La Cruzada de San Ezequiel*. Sobre el contenido del montaje, Ange Díaz (2019) manifestó:

Esa comparsa se hizo un poco pensando en la manipulación de la iglesia; de cómo la iglesia utiliza el sentimiento de culpa, el pecado; digamos la parte sexual para ellos es un pecado, no es una cosa humana, no es una situación del placer, no es una cosa de necesidad sino de reproducción; y es más pecado si se hace fuera del matrimonio. En esta comparsa más que decirle a la gente que algo está mal; queremos llamar la atención sobre la duda, realmente es verdad lo que nos dicen de forma punitiva; es en últimas generar condiciones para la duda. Entonces era más por ese lado de poner en cuestión a la iglesia; la manipulación, el adoctrinamiento, la idea de la única verdad, de si se está en contra de la iglesia es que uno está mal, un poco si se hace en la iglesia un sacrificio cobrando la vida de los animales y otros seres, entonces está bien matar en nombre de dios. Entonces es un ejercicio de poner a dudar a la gente, un poco Caín también busca eso.

En este mismo año, el TEF se aventuró a una nueva gira por Europa; España y Alemania, fueron los países donde el grupo presentó la obra: *El Canto De Las Moscas*. En España, las y los miembros del grupo conocieron a un importante director, con quien comenzaron a estrechar nuevos lazos de amistad. Al respecto Ange Díaz (2019) manifestó:

Nosotros logramos ir con el Canto de las Moscas, tuvimos una presentación excelsa y conocemos a Raúl Cortes; él ve la obra y él en esa época estaba lanzando su libro: Los Satisfechos, una obra de tres personajes; compramos el libro y empezamos a charlar con Raúl, nos llamó mucha la atención el libro que él lanzó; la forma en la cual hablaba, el discurso político; todo lo que él nos quiso transmitir y logramos dialogar con él. Él nos compartió su buena impresión por la obra que presentamos, y quedamos en seguir en contacto. Lo importante es que luego realizamos con él la producción de Muerte, Resurrección y Muerte.

Luego de su paso por España, el grupo se dirigió hacia Alemania; allí ocurriría una anécdota muy particular para las y los miembros del grupo, al respecto, Ange Díaz (2019) comentó:

Fuimos a presentar el Canto de las Moscas a Schollkrippen, un lugar alejado, metido en las montañas, muy precioso, pero lejos; yo recuerdo que le dábamos y le dábamos al recorrido y llegamos allí. Conocimos a una chica, preciso era colombiana. La invitamos a la obra y ella fue, pero después de cierto punto de la obra se apartó. Y nosotros ahí en el grupo cómo bueno, ¿Qué paso? Gloria se acercó a hablar con ella, y claro, estaba llorando. Entonces, Gloria se acercó y nos dijo que había un poema dentro de nuestra obra: los versos de Julio Daniel son la risa del

gato de Cheshire en el aire de Segovia. Ese es el texto que dice Ivonne, y resulta que la señora es hermana de Julio Daniel; un periodista asesinado en Segovia. A partir de su asesinato, la señora se va de Colombia y se fue para Alemania. Entonces todos quedamos atónitos ¿Por qué pasa eso? O sea, estábamos en el rincón más recóndito de Alemania. Esa historia nos pareció increíble.

Tras los aprendizajes y las numerosas vivencias producto de los viajes, el TEF regresó al país, el año 2013 culminó con una fantástica situación; la obra *El Canto De Las Moscas* junto con la comparsa *Héroes y Tumbas*, recibieron el premio a la Memoria Histórica por parte del Centro Nacional de Memoria Histórica.

5.4 La sala Augusto Boal, dar vida a un sueño grupal.

2014, es un año emblemático para el TEF; el grupo realizó una nueva producción con la colaboración de un director externo; recibió una mención de honor por el trabajo realizado con el Teatro Foro, el premio a agentes culturales que trabajan la cultura democrática con énfasis en ciudadanía; reconocimiento otorgado por parte de la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte y el Instituto Goethe. También, el TEF, colocó en marcha una serie de acciones que fueron vitales para el acto de arriesgue más valioso en su trayectoria política y artística.

Con relación a la producción artística, el grupo trabajó en la obra *Canovaccio* junto con el director de Perú Alex Ticona. Sobre *Canovaccio*, Ivonne Carillo (2019), comentó:

Alex nos propuso montar una obra para teatro de calle que tratará sobre la comedia del arte; él viene a Bogotá, hicimos talleres y a partir de la improvisación montamos la obra. Canovaccio son cuatro cuadros partidos por entremeses, la obra inicia con un entremés, los personajes nos los rotamos entre nosotros son los de la comedia italiana; Pantaleón, Arlequín, Colombina, Brighella, y bueno los demás personajes de la comedia. Nosotros en la investigación de la obra pasamos por todos los personajes. En la obra jugamos a burlarnos de los temas políticos y actuales.

Es posible que, el acto más significativo del grupo en el año 2014 fuese el aventurarse a dar un gran paso en la incertidumbre. Los logros obtenidos hasta este punto, sumado al ímpetu de cumplir con el objetivo de tener una sala propia; permitió a las y los miembros del grupo apostar en el que puede ser el acto de arriesgue más crucial en la historia del TEF; la construcción de su actual sede y con ella la sala Augusto Boal. El grupo se encontraba en la búsqueda de un lote, o algún espacio en donde fuera posible comenzar la construcción; sin embargo, los costos eran elevados; frente a la nueva necesidad del grupo, fue la casa de los hermanos Ramírez el lugar en

donde el sueño del TEF tomó forma. El relato de Ange Díaz (2019), expresó la manera a través de la cual transcurrió la decisión previa a la construcción de la sede:

Recuerdo que un día estábamos almorzando, entonces decimos: venga y si compramos acá. Esa idea sale mientras estamos almorzando, creo que fue Johan quien propuso tumbar la casa que contaba con un primer piso para construir, eso fue un tiempo para que se asimilara porque se propuso y pues hubo rechazos a la propuesta; se insistió en seguir buscando otro espacio, ahí quedo el tema. Después de buscar y buscar por otros lados fue que comenzó a tomar fuerza la propuesta de Johan. Entonces comenzó el trabajo de comenzar a convencer a Emilio; María Elena, José y Ernesto estaban de acuerdo. Emilio al inicio no estaba tan de acuerdo, María Elena y José si dieron su visto bueno en cuanto se les planteó el asunto, y ahí lograron seguir insistiendo hasta que Emilio acepto.

Motivados por el acuerdo y la decisión de dar forma al nuevo proyecto, las y los miembros del TEF colocaron todos sus recursos económicos a disposición, también adquirieron préstamos; de allí derivó la adquisición de una deuda considerable. Con el presupuesto recaudado, el grupo emprendió la aventura de construir la primera parte de la sede, la estructura del actual edificio; muros, planchas y paredes. Ange Díaz (2019), explicó lo que aconteció en aquel momento:

Lo primero fue comenzar a tumbar la casa. Fausto, el hijo de Johan nos hizo un diseño, lo que seguía era irnos de aquí; necesitábamos buscar una casa; comenzar a pagar un arriendo porque, desde luego, no podíamos estar acá mientras tumbaban y construían. Logramos encontrar una casa en arriendo donde pasamos la oficina del grupo y todo lo de Emilio, Ernesto, José y María Elena. Pensamos en dejar todo cerrado a nivel del grupo mientras estaba la construcción, pero no se podía cerrar del todo; necesitábamos plata para seguir con la construcción y para la manutención de nosotros. Seguimos haciendo proyectos desde Teatro Foro con las entidades públicas, con colegios; nuestras funciones eran en la calle; todo el tiempo tratamos de que todo lo que hacíamos estaba orientado hacia favorecer la construcción de la sede.

Luego de varios meses culminó la construcción de la nueva sede; sin embargo, aún el espacio no estaba totalmente adecuado para las presentaciones; en medio de ello, el grupo hizo esfuerzos para adecuar la sala y que de esta manera pudieran recibir a los asistentes. Con escasas luces, un sonido modesto y la instalación de un piso para que no hubiese problemas con el levantamiento del polvo; el TEF, va concretando de forma paciente y con gran empeño el sueño de contar con sala propia. El grupo contó con la ayuda de Johan Prieto para la adecuación del espacio. Así se refirió Ange Díaz (2019), con relación a la inauguración de la sala:

La apertura de la sala fue en el año 2014, que fue cuando construimos, pero aun el espacio no está totalmente adecuado, estaba en cemento. La inauguración es cuando logramos abrir la sede que esta adecuada decentemente; sin embargo, no tenemos el baño, la insonorización, no tenemos toda la parte técnica de sonido y luces; solamente está en obra negra. Hicimos nuestra inauguración porque abrimos las puertas de nuestra sala como tal y comenzamos a hacer funciones con lo poco que se tenía de sonido; lo poco que se tenía de luces, barriendo el espacio, poniendo linóleo, las pocas sillas que teníamos; pero con todo el ánimo de que esto empezara a crecer. La inauguración es el día 14 de noviembre, ese día tocó Nueva Cultura, presentamos Canovaccio con el ánimo de dar una apertura simbólica al espacio. Empezamos a ver la necesidad de participar en la ley de espectáculo público para adaptar la sala realmente a algo más decente.

El grupo debió esperar cerca de un año para conseguir la aprobación de la Ley del Espectáculo Público por parte de las instituciones estatales encargadas de la cultura en Colombia; culminando el primer semestre del año 2015, el TEF, recibió una noticia positiva. Al respecto, Ange Díaz (2019) mencionó:

Cuando nos aprueban el proyecto para la Ley del Espectáculo Público, eso permitió que lográramos adecuar el lugar; pintarlo, insonorizarlo, dotarlo con luces, sonidos y todo lo demás; hacer nuestra oficina y pasarnos a este lado. En el mes de junio, hicimos un evento de celebración, ya contábamos con un espacio más adecuado; el tiempo siguió pasando y las agrupaciones tuvieron mejores condiciones, logramos ofrecerle a la gente cosas más decentes, en cuanto a lo artístico, en cuanto a lo estético con las luces, una mejor forma de escuchar el sonido. Mucha gente cree que la Secretaría y el Ministerio de Cultura nos dio todo, la gente dice: Ah, pero es que a ustedes la LEP, o sea, ley del espectáculo público, les dio todo. La LEP si nos dio una dotación y adecuación, pero no nos dio la construcción; o sea, una cosa fue la construcción y otra la adecuación, si se le da el crédito a la Secretaría en cuanto a la dotación. Secretaria de Cultura dio los recursos para la dotación y adecuación de la sala cuando ve que tenemos un espacio, y ahí si nos apoyó, pero ellos no nos dieron la construcción; nunca nos la dieron, y eso es algo que toca decirle a la gente; porque muchos dicen: La Secretaría fue la que les dio la sala.

El TEF, en homenaje al legado y el reconocimiento de los aportes de Augusto Boal al grupo; decidió bautizar su sala, el sueño que el grupo fue dando forma a partir del arriesgue, el aguante y la solidaridad; con el nombre del dramaturgo brasilero.

Por otra parte, el año 2015, finalizaría con una nueva producción teatral, *La Noche De Los Inocentes*. La obra se presentó para las vísperas de navidad. El grupo tomó como referencia para

la elaboración de los textos; el libro de Darío Fo, La Matanza De Los Inocentes y episodios de la biblia. Ange Díaz (2019), manifestó cual fue la intención de la pieza teatral:

Esa obra se hizo pensando en la noche de los inocentes que correspondía a una masacre de niños que hubo en la época de Herodes. Entonces se hizo; primero, tomando en cuenta las masacres que hemos estado viviendo en Colombia; por otro lado, un poco el poder que tiene Herodes para mandar a hacer ese genocidio y no le pasa nada. También, como era algo de navidad en diciembre; queríamos no mostrar lo típico de los tres reyes magos y Jesús, nosotros no estamos en contra ello, pero tampoco estamos muy a fin con ese discurso de manipulación. Acá quisimos mostrar la parte de Herodes cuando Jesús aparece, que va a nacer un niño y este man se enloquece porque cómo así que otro rey; entonces, incluimos los tres reyes magos de una manera muy jocosa y cómo estos aparecen en medio de una masacre. Entonces, quisimos enfocar la obra desde una cuestión política.

Al inicio del año 2016, el TEF junto con el director Raúl Cortes; realizaron el montaje de la obra Muerte, Resurrección y Muerte. El principal texto del montaje fue el libro: Los Satisfechos. Raúl Cortes hizo un interesante ejercicio de adaptación, puesto que en el libro había tres personajes; mientras Raúl colaboraba en el montaje La Noche de los Inocentes, en un esfuerzo paralelo consiguió adaptar su propio texto para siete personajes, de esta manera se logró involucrar a todo el elenco del TEF. Con relación al contenido de la obra, Ange Díaz (2019) expresó:

Esta obra fue escrita por Raúl Cortes, nosotros sentimos que hay dos razones en ese texto; una muy personal de Raúl, de sus cosas vividas y la otra; que es porque en el pueblo de él hicieron una cárcel nueva en Morón de la frontera, y la gente de allí estaba feliz porque hicieron una cárcel. Raúl quedó conflictuado con eso, la gente se ponía feliz porque hicieron una cárcel para castigar a los presos; en lugar de ponerse feliz cuando abran un hospital, una escuela, una universidad, una biblioteca, un espacio cultural; entonces, él se trastocó mucho con esto y viendo también la forma de vida de los presos; que no es solamente en Morón de la frontera, parece que también a nivel mundial, sobre todo acá en Colombia, las condiciones de vida y el hacinamiento son inhumanos. Entonces, Raúl comienza a escribir Muerte, Resurrección y Muerte a partir de eso, de la cárcel que construyen en su pueblo.

La obra ofrece varias reflexiones, quizá la que más resalta es una mirada en donde se ponen en tensión las relaciones entre ley y justicia. Como en la mayoría de los montajes del TEF, los contenidos de sus producciones involucran episodios sobre la vida política de Colombia. En

el relato de Ange Díaz (2019), se plantearon algunos elementos donde el grupo intervino para contextualizar el contenido de la obra:

Hicimos adaptaciones a parte de lo que acontece en Muerte, Resurrección y Muerte con situaciones de la política colombiana, porque dentro del texto hay muchas palabras españolas; eso nos dio pie para conectarlo con aspectos del país, con fechas, con elementos de denuncia con relación a hechos que han pasado y de cierta forma siguen pasando; hay fechas de masacres, se menciona la fecha de la Constitución Política, que ahorita quieren pasársela por encima, pero la Constitución está, y ante lo que vivimos toma mucha más fuerza. Entonces, vinculamos esa trama con nuestro contexto; por ese lado hicimos una articulación del texto de Raúl con el tema de la cárcel con lo que está pasando acá políticamente, que realmente uno se pone a hablar con él y aparecen situaciones comunes; las cosas que pasan en otros países aquí también se dan tal vez de una manera más complicada; pero, hay cosas que han pasado en otros sitios que son semejantes a lo que nosotros vivimos.

Muerte, Resurrección y Muerte, es una obra especial porque está pensada para ser presentada en espacios cerrados a diferencia de los anteriores montajes, donde la calle era el lugar privilegiado para los montajes; vale aclarar, a partir de la construcción de la sala el TEF acentuó la transposición de su repertorio de calle a sala. En 2016, el grupo viajó a España a Mairena del Alcor; allí presentarían la obra en marco del Encuentro Internacional de Jóvenes creadores en las Artes Escénicas.

Otro destino internacional del grupo para este año fue Brasil, gracias al segundo Encuentro Internacional de Teatro y Pedagogía en Comunidad realizado en Bogotá durante el 2012; el grupo fue invitado al encuentro Periférico en Rio de Janeiro, allí las y los miembros del TEF, compartieron sus experiencias de trabajo alrededor del Teatro del Oprimido con otros grupos de diversas nacionalidades.

El tiempo sigue su paso, aconteció el año 2017; el TEF, realizó el montaje de la comparsa Olé, viajó a Venezuela al Festival Internacional de Teatro de Caracas, allí presentó la obra *Canovaccio*. También, el grupo comenzó a transitar por un momento de difícil situación económica. Acerca de la comparsa Olé, el relato de Ange Díaz (2019) presentó elementos y el trabajo que el grupo realizó para la preparación de esta:

Esa comparsa se plantea para abordar el tema del maltrato animal, a Fabian se le ocurrió la idea de tratar el tema desde las corridas de toros que se realizan en Bogotá. Comenzamos a hacer la formación y se le explicó a la gente, nosotros estamos en contra del maltrato animal, las

consignas van a ser en contra de la tauromaquia, si alguien está de acuerdo con la tauromaquia es respetable, pero, no podemos participar con una persona que no esté a fin con el mensaje que queremos dar. Para la comparsa, investigamos sobre todo el proceso de maltrato al que someten a los toros antes y durante la realización de las corridas.

El mensaje de la comparsa fue presentado en el habitual desfile de comparsas en la celebración del cumpleaños de Bogotá; así mismo, en el mes de septiembre se presentó en el desfile del XVII Festival de la Colombianidad homenaje al maestro Adolfo Castro, allí obtuvo un reconocimiento de segundo lugar en la modalidad de comparsas.

5.5 La crisis: Aguante y amistad para afrontar la adversidad.

El 2017, fue un año con adversidades en cuanto a la sostenibilidad del grupo; las y los miembros del TEF comenzaron a buscar otros trabajos para continuar sosteniendo el proyecto artístico; la crisis tocaba a la puerta, la gestión y ejecución de proyectos culturales disminuyeron. Ivonne Carrillo (2019), planteó algunas situaciones adversas que marcan la crisis del grupo:

Con la salida de Gustavo Petro en la Alcaldía y las políticas económicas tributarias que se exigen a los grupos y organizaciones que trabajan con el arte y la cultura, se siente una disminución en los presupuestos para cultura. Entonces, comenzaron a cerrarse muchos espacios, muchos proyectos, muchas convocatorias; eso hizo que la competencia en Bogotá para las convocatorias fuese un asunto complicado, si antes se presentaban diez grupos en una convocatoria, como se quitan varias; pues, dejan una sola donde todos los que se presentaban en las demás, ahora se presentaban en una sola, entonces fue muy difícil en cuanto a la competencia como tal. Por otro lado, en muchos casos las convocatorias solo eran cortinas para justificar que, si se hacían procesos de selección. También se aumentaron los requisitos para aplicar a cualquier convocatoria, siento que los requisitos que se pedían y hoy en día continúan, son para que no se pueda aprobar, no se pueda participar. En alguna época dentro del grupo logramos idear un sueldo, un salario mensual para todos, no era el super sueldo, pero se podía disponer de algo; eso dejó de ser posible a finales del año 2017, las deudas de la sede estaban a la orden del día.

La crisis interna continuó, a tal punto que en los primeros meses del año 2018 Edwin Bermúdez, tras una presentación del TEF en el Festival Iberoamericano de Teatro, decidió retirarse; otros caminos, otros proyectos, otras apuestas personales serían la senda que Edwin tomó; dejando un espacio difícilmente sustituible en el grupo. Asumir un acto de arriesgue, es saber asumir un acto de aguante; las y los miembros del TEF siguieron caminando en medio de la incertidumbre, de la deuda, de la crisis; demostraron desde una valiosa apuesta solidaria que vivir

realmente, es vivir peligrosamente, y es más gratificante cuando se sueña y actúa en colectivo. Afrontar la crisis implicó una nueva organización dentro del grupo, al respecto Ange Díaz (2019) comentó:

Teníamos deudas con bancos, con personas, los servicios de la sede. En esa época Ivonne comienza a ayudarle a Gloria con la parte económica y vemos un cambio. Ivonne y Fabián comenzaron a jugar con los números, administrar otras cosas y a pesar de que no pudimos volvernos a pagar el sueldo de años anteriores; si logramos comenzar a darnos un dinero mensual, no tenemos una fecha exacta de cuando nos damos plata; no sabemos la cantidad que nos podemos dar. A raíz de eso, comienza a surgir la necesidad de hacer otras cosas aparte del grupo. Gloria comenzó con la cuestión de la venta de huevos; Ivonne y Fabián intentaron con la docencia en colegios y retomaron otra fundación, Stroganoff, y a través de esa fundación lograron tener otros ingresos; yo le pido ayuda a mi hermano y trabajo en la veterinaria los fines de semana; Johan se fue como de domicilios se iba con un amigo a vender espejos, hacia turnos, conseguía dictar un taller en algún lado. Ernesto también se hizo un negocio con una fundación para hacer zancos; Emilio también hizo proyectos por aparte ofreciendo talleres; cada uno comenzó a mirar cómo levantar plata. Nos tocó apretarnos el cinturón, ser muy austeros con los gastos. Logramos bajar la deuda, porque proyectos no nos faltaban, pero la deuda nos tenía muy apretados.

Aunque el 2018 no fuese uno de los mejores años para el TEF, el grupo continuó con todo su empeño. Ahora sería el turno de otra magnífica obra, la cual dio vida en medio de la adversidad, *El Torbellino Comunero*. Una significativa reflexión sobre la memoria y la historia política del país; la participación de las mujeres en asuntos políticos de reivindicación lucha y rebeldía; ritmos de la guabina y la música santandereana; entre otros temas, se dan cita en la sublime producción del grupo. El testimonio de Ange Díaz (2019) expone la riqueza que encierra *El Torbellino Comunero*, así como otros montajes para provocar nuevas lecturas sobre la realidad de Colombia, al respecto:

Es un montaje supremamente político, El Torbellino es un reflejo de lo que somos ahora, que nunca ha cambiado. Siguen ciertas formas de dominio por parte de unas clases privilegiadas a otras no tan privilegiadas, el alza de los impuestos, los gobiernos de turno pisoteando. Del montaje, me parece muy bonito por la parte de la reivindicación de la mujer, que a pesar de que ya ha pasado o digamos que tenemos un pequeño sentido hacía los derechos de la mujer; me parece muy bonito como se pone en escena a la mujer como una gran protagonista de la historia, es de las primeras en decir: oiga no, esto no puede ser así, tenemos que hacer algo y tenemos que

irnos en contra de ellos porque nos quieren pisotear y no se puede, y no como mujeres sino como pueblo. En principio queríamos mostrar a José Antonio Galán; pero, en el proceso de creación el grupo planteó en su lugar reivindicar a la mujer; porque si uno se da cuenta las mujeres son de las primeras que comenzaron la revolución Comunera, ellas fueron las que dijeron: ¡no más!

5.6 Seguir navegando en medio de la tormenta.

El año 2019, es un momento desde donde el TEF sigue construyendo su trayectoria, la apuesta por consolidar la idea, la filosofía de un grupo tiene más fuerza que nunca. En ese sentido, Ivonne Carrillo (2019) aludió:

Seguimos dando vida con nuestros actos colectivos a la idea de grupo y no de una compañía de teatro; eso es lo que nos permitió mantenernos, hacer las cosas entre todos, en todos los lugares a la hora que fuera. Por otro lado, la organización, realizar unos buenos informes, unos buenos documentos, una buena presentación. En este punto yo creo que entre todos hicimos nuestros correspondientes aportes; fue significativo el liderazgo de Fabian y Gloria. Fabian en la parte de escritura y Gloria junto con Ange, en la parte de comunicación y relaciones con otras personas.

Actualmente el TEF continua como procesos artístico y político, en este año ha comenzado un nuevo proyecto a nivel de grupo; la creación de un semillero teatral juvenil, la mayoría de las y los miembros otorgan valor a la idea de echar raíces y dejar un legado; en esa medida, el arte puede considerarse como una actividad con alto sentido político para no perecer en el naufragio, en el paso inexorable del tiempo; el arte entonces como ejercicio para no perecer del todo ante la finitud existencial. Ange Díaz (2019) planteó el asunto de la siguiente manera:

Este año arrancamos con la formación y arrancamos con grupo de semillero, es sin duda una buena oportunidad para empezar a transmitir aquello que hemos aprendido a través de la experiencia. Aún estamos en ese proceso de construcción para tangibilizar ese proyecto, vamos a ver cómo nos va con el grupo de semillero. Es una necesidad porque algunos en el grupo pensamos mucho en que no queremos que se pierda parte del proyecto artístico, político y social; entonces sabemos esa necesidad de comenzar a formar gente que quiera seguir con nuestro pensamiento, con nuestras ideas, con lo que es el TEF como tal. Bacano poder contar con chicas y chicos jóvenes de mentalidad nueva, con otros proyectos, con otras ideas que logren continuar con este maravilloso proyecto. No quisiéramos que el TEF se acabe, queremos dejar un legado, dejar una huella, dejar una historia, que los chicos de más adelante digan: mire, existieron estos locos que empezaron con esto y aquí va, y no se ha ido, y nos formaron y construyeron esto.

La trayectoria histórica del TEF es un referente para los grupos y procesos de Teatro Comunitario; primero, vivir profesionalmente del oficio teatral en un país con múltiples dificultades en general para el ejercicio de cualquier profesión, pero particularmente con los oficios artísticos; de igual forma, tejer un proyecto artístico con sentido ético-político, necesario para nuestro país. Ange Díaz (2019) expresó un interesante comentario para retratar la manera que permitió al grupo continuar, seguir navegando en medio de la tormenta:

Mientras la construcción, las deudas y demás problemas económicos; siempre tuvimos proyectos con la fundación Plan, con Caja de Vivienda Popular, con los festivales de Iberoamericano, festivales nacionales; proyectos como Espacios Concertados, Salas Concertadas, Arte Conexión. Todos esos proyectos nos dieron para poder mantener la sede, pagar parte de la deuda en la construcción de la sede y medio mantenernos nosotros decentemente, que no nos falte nada en cuanto a comida. Eso si a medida que se iba construyendo la sede con estos proyectos que eran a parte de la sala es que nos logramos ahí mantener a flote, no estábamos en un crucero, pero, íbamos ahí navegando, no ha sido fácil, pero si se puede. Estaba esa convicción de sacar adelante los inconvenientes y todos como grupo, fue así como logramos capotear esa época de penuria en cuanto a que la Alcaldía no nos apoyaba mucho. Y aquí seguimos, así nos hemos logrado sostener sin renunciar a nuestras apuestas políticas, éticas y culturales.

El TEF y su historia es la representación virtuosa sobre un ejemplo de arriesgue; los logros, los aprendizajes cultivados durante la trayectoria del grupo son una muestra de que; el teatro es tierra fértil para sembrar sueños, emociones, amistades; apuestas colectivas para construir otro mundo posible.

Repertorio artístico TEF 2006-2018	
Año	Obras teatro de calle y comparsas
2006	Obra teatro de calle: La Boda
2007	Comparsa: Los indiferentes Obra teatro de calle: Los 5 negritos
2008	Comparsa: Fu, el viejo espíritu de la fiesta bogotana
2009	Comparsa: Al otro lado del tiempo Obra teatro de calle: El Canto de las Moscas
2010	Obra teatro de calle: Stultitia Humanun Est Comparsa: De Héroes y tumbas
2011	Comparsa: Oriente

2012	Obra teatro de calle: Caín
2014	Obra teatro de calle: Canovaccio Comparsa: La Cruzada de San Ezequiel
2015	Obra de teatro: La Noche de los Inocentes
2016	Obra de teatro: Muerte, Resurrección y Muerte
2017	Comparsa: Olé
2018	Obra de teatro: El Torbellino Comunero

Capítulo 6

Dimensión Estética del TEF

El presente capítulo, tiene como finalidad dar respuesta al interrogante planteado para el análisis de la dimensión estética que constituye la experiencia del grupo Teatro Experimental Fontibón, a saber: ¿Cómo se ha construido el discurso estético y la producción artística del TEF? En consecuencia, para abordar la forma a través de la cual se construye el discurso del grupo, se presentan los sentidos que las y los miembros construyen sobre el teatro. También, se analiza el discurso estético del TEF, considerando su trayectoria histórica y cinco rasgos particulares que acompañan el discurso del grupo. Luego, se da cuenta de la producción artística a través de tres temáticas: las variaciones en la producción teatral del TEF, la apropiación asumida de la Creación Colectiva por parte del grupo, y, las influencias y referencias artísticas que hacen presencia en su producción teatral, en la que sobresale la figura del dramaturgo brasileño Augusto Boal.

6.1. Qué es el teatro para los miembros del TEF

Como punto de partida sobre la dimensión estética del TEF, se consideran las concepciones que el grupo tiene sobre su quehacer artístico en referencia al teatro, puesto que esa ha sido la actividad principal del grupo. Al respecto resalta el énfasis que otorgan los miembros más antiguos del grupo al teatro y su relación con la comunicación, según Emilio (Ramírez, 2019) el teatro se puede definir como: “Un eminente ejercicio de comunicación humana, el cual permite la creación de nuevas ideas”. Añadiendo más elementos a la anterior explicación, Ernesto Ramírez, considera el teatro como un acto de conocimiento personal que permite construir relaciones intrapersonales e interpersonales:

El teatro es una posibilidad para conocernos a nosotros mismo y conocer al otro, no es el gusto mío sino aprender a compartir los gustos, y si uno en el teatro puede compartir eso, entonces puede desarrollar una comunicación. Lo que yo creo es que en esta sociedad la comunicación es fundamental, no es lo que yo piense, es lo que podamos desarrollar entre las dos ideas y formar una nueva, de eso se trata (2019).

Para los miembros del TEF, el teatro resulta un ejercicio potencial porque permite establecer una forma particular de comunicación, la cual ayuda a construir procesos de significación personal y colectiva; el teatro posibilita el diálogo, es un ejercicio ético existencial para tener argumentos propios, construir una voz propia, una voz para sí mismo desde un gran

territorio de aprendizaje que tenemos los seres humanos, el cuerpo, así lo considera Ernesto (Ramírez,2019):

Yo creo que la gran mayoría de gente solo crece, se reproduce y muere con todos los argumentos de otros, pero uno regularmente no tiene argumentos propios y es decir, yo nací para esta vaina y a uno le pueden preguntar cosas sobre lo que está haciendo y uno lo ha leído en los líderes, pero también uno lo ha hecho con su propio cuerpo, con su propia fuerza y con sus propios pensamientos, de eso se trata la vida y eso es el teatro para nosotros.

6.2 Deber ser del teatro para las y los miembros del TEF.

Es conveniente decir también, que los anteriores significados sobre el teatro no están separados de un deber ser, para las y los miembros del TEF el teatro cumple la función de:

Acercar a las comunidades populares a la apreciación y disfrute del arte del teatro, contribuyendo a su formación en aspectos éticos y estéticos, procurando contribuir al crecimiento espiritual y al afianzamiento de una nueva sensibilidad con principios de solidaridad y cooperación (TEF, 2013).

El teatro cumple una función de cohesión social en las comunidades y es un ejercicio existencial con el cual las y los miembros del TEF asumen un compromiso en tanto sujetos históricos, según Ernesto (Ramírez, 2019):

El teatro sirve para algo y es para comunicarnos con el vecino, con la gente joven, por ejemplo, eso sí. Creemos que el trabajo tiene que hacerse acentuando el mismo con los niños y con los jóvenes, eso es de pronto la única tendencia y lo que nosotros hemos venido cambiando, porque creemos que ya los que pasan de veinticinco, ya nadie los cambia, pero los que vienen de atrás si podemos influenciar en algo, porque lo que le dejemos a ellos, ellos son los que van a llevar el pato si nosotros no hacemos las cosas bien.

El deber ser del teatro para el TEF encuentra su máxima expresión en aquello que los miembros del grupo consideran como Teatro Comunitario, al respecto, Ernesto (Ramírez, 2019) manifestó:

El TEF es una agrupación que le gusta estar dentro de la sociedad, ese es el trabajo que hacemos, un trabajo comunitario. El Teatro Comunitario para nosotros es compartir y como le digo, es que si nosotros no hacemos amigos es imposible hacer entonces arte así. Creemos que el arte es muy potente, nos ha servido para hacer buenos vecinos, sí, y si nosotros hacemos buenos vecinos estamos cumpliendo con todo lo que le estamos metiendo al arte, eso es.

Llegados a este punto, definimos el Teatro Comunitario, según la Fundación Stroganoff (2015) 4 elementos caracterizan la especificidad de este, a saber:

El teatro comunitario o popular no es menor, imperfecto o sub-teatro, lo que lo hace específico son sus métodos, contenidos, la forma en que se produce y organiza, así como su relación con el público de los barrios, en las calles, en los centros comunitarios, en los salones comunales o en pequeñas salas.

Por lo tanto, en el caso del TEF, la calle y los barrios serían los lugares predilectos de la acción comunicante teatral, así mismo, este tipo de teatro tiene una clara intención en la construcción de apuestas estéticas, políticas y culturales que buscan erigir sentidos alternativos o nuevas ideas desde la colectividad frente a los conflictos y las injusticias sociales. El Teatro Comunitario otorga un valor fundamental a la relación con los públicos, es con ellos con quienes se construyen y comparten las reflexiones producidas desde los actos creativos ampliados, propiciados por la labor de un arte comprometido con la transformación de la realidad social, Ernesto (2019) resalta el poder que tiene el diálogo como elemento de relación con los públicos:

Lo relevante de eso es el poder que tiene el Teatro Comunitario para lograr dialogar con la demás gente, eso es lo más relevante. Si nosotros, y si la gran mayoría de artistas hacen esa clase de cosas no para vanagloriarse, sino para entender el mundo y al menos su círculo de vida funcionarían mejor las cosas. Yo creo que en el teatro hemos aprendido a escuchar y mirar cómo uno puede desarrollar afectos, charlas, una comunicación directa para poder entender no solamente mi entorno, sino al menos lo que es la cuadra, lo que es el barrio o lo que es la localidad.

6.3. Discurso estético del grupo: el arte entre más poético es más político

Nuestro interés en aspectos semiológicos de las artes escénicas está fundamentado en un propósito que amalgama una intención filosófico-política unida a una aspiración poética que consideramos inseparable. (Ramírez Ernesto, 2009, pág.92)

El camino que el TEF ha recorrido para construir su propuesta comienza por cuestionamientos y reflexiones, las cuales han surgido en el marco de la discusión entre el teatro político y el teatro poético en Colombia. En los inicios de los años 80 del siglo XX, la escena teatral de Colombia consideró el teatro político como un teatro que privilegiaba el discurso antes que la forma de comunicación; así el teatro político de ese entonces despreciaba la forma y colocaba el énfasis de importancia artística en el discurso. Por otro lado, el teatro poético

privilegió la forma sobre el discurso, así algunas personas de la escena teatral consideraban que el teatro político no servía y que lo mejor era un teatro poético.

Sobre el anterior escenario de discusión, y con la presencia de esas dos visiones del teatro en Colombia, el Teatro Experimental Fontibón consideró acuñar la siguiente idea: *El arte entre más poético es más político*. Con esa idea el TEF hace una apuesta por conjugar y plantear una nueva apuesta teatral que no desconoce lo político y tampoco descuida las diversas formas de comunicar un discurso; entonces, la forma comunica y el discurso también es importante, porque es lo que el artista quiere transmitir al público. El TEF hace una apuesta por el teatro político, pero no consideran que lo político sea una reducción a lo panfletario; no se trata de dar un énfasis al discurso y descuidar la forma en que este se transmite. El TEF, asume con su trabajo la posibilidad de un teatro político, donde es posible conjugar la forma, la manera en que se establece una comunicación, y el discurso, que es la intención expresiva del artista.

Si la apuesta discursiva del TEF es considerar que el teatro entre más poético es más político, merece la pena hacer un balance en relación con la trayectoria del grupo para encontrar los momentos en los que hay gradualidades entre lo poético y lo político, desde las producciones artísticas. Los montajes que el TEF realizó entre 1979-1986 corresponden a un teatro de calle que se hacía con un fin indudablemente político, las y los miembros del grupo de una u otra manera establecieron vínculos fuertes con organizaciones políticas de izquierda, bien fuese por su simpatía o militancia.

Posiblemente, las obras de esta época respondieron a ese componente de un teatro para la agitación, un teatro mucho más político, un teatro hecho por entusiastas y aficionados; al respecto Emilio Ramírez (2019) menciona: “Era un proyecto que tenía esa idea de la política como forma de trabajar, pero el teatro como el aglutinador de la gente, el arte fue la posibilidad para convocar a la gente”.

El proyecto del TEF giraba en torno a la política y la militancia en esta primera época del grupo; sin embargo, el grupo comenzaba a dar importancia al trabajo técnico artístico, parte de esa influencia procedió del trabajo de dirección que Carlos Araque realizó. Al respecto, señala Emilio Ramírez (2019): “Araque termina dejando una pauta, un germen, un nuevo camino sobre lo que había que seguir para la construcción en la producción artística del grupo”. No obstante, esa época correspondió a los primeros pasos artísticos del grupo; aún no había una dedicación

total y no es difícil advertir que los aprendizajes y procesos artísticos toman buen tiempo para dar frutos, más aún, cuando se trata de un intento por consagrar una identidad como grupo artístico.

Sobre las obras realizadas entre 1987-1996, se puede considerar que el TEF comenzó a asumir un mayor compromiso con el teatro de calle, una obra relevante fue *El Poder del Juego*, Johan (López, 2019) señala: “En los ochenta hubo un problema de definición entre si se hacía teatro, se militaba o si se hacía política. Con *El Poder del Juego* se define que el proyecto sería hacer teatro”.

En este periodo el grupo decidió dar más peso al trabajo artístico, desde luego las obras seguían manteniendo un contenido político. El encuentro con el grupo Gaspar de la Noche fue un punto de partida para consolidar nuevos aprendizajes y lenguajes en la estética del TEF; ese aprendizaje significó un gran paso para comenzar a generar el acercamiento a lo poético. Es entonces, un periodo de transición donde lo poético comienza a tomar más fuerza.

Con respecto a las producciones de 1996-2005, el grupo comenzó a poner en juego nuevos recursos y lenguajes dramáticos para la calle, los cuales se materializaron en el montaje de las comparsas. El grupo cumplió una función valiosa con la formación artística de jóvenes en la localidad de Fontibón. La renovación y los aportes de los nuevos integrantes que llegaron al grupo gracias a las comparsas otorgó una cualificación relevante para los montajes teatrales. Los nuevos integrantes, como Fabian Castellanos y Gloria Gil, asumieron el teatro como proyecto de vida; ello incidió en dar un carácter de profesionalización y, por ende, mayor calidad estética en las producciones. (Ramírez Ernesto, 2009, p. 93), expone algunas características de esos nuevos lenguajes colocando como ejemplo las obras *Elegía* y *La Boda*:

Con Elegía descubrimos una posibilidad que podría marcar en nosotros un cierto estilo o lenguaje particular, pues nos interesa mucho la exploración del “teatro físico”. Sin embargo, con La Boda volvimos a un género que a nosotros como actores callejeros nos resulta muy divertido, pero, a la vez, reflexivo y profundo: la farsa. Esto podría implicar, de alguna manera un lenguaje diferente al del teatro gestual y físico que deseamos desarrollar, pero esa eventualidad no la consideramos contradictoria, sino complementaria.

Los avances en la calidad estética del TEF son incuestionables, prueba de ello son los reconocimientos que el grupo recibió por parte de la Secretaria Distrital de Deporte, Recreación y Cultura con los montajes de comparsa, *La Boda* en 2005 y con *Los Indiferentes* en 2007.

Este periodo bien se podría llamar: “el renacimiento del TEF”, porque el grupo logra articular el trabajo político con apuestas estéticas innovadoras e impactantes; es el renacer y el

crecimiento del grupo porque se integran nuevos actores que revitalizan el trabajo que Emilio y Ernesto Ramírez junto con Johan López habían construido años atrás. Acá se acentuó la poética y gracias al trabajo con redes de Teatro Comunitario se da mayor significación al trabajo político.

En cuanto a los montajes correspondientes al periodo 2006-2019, el grupo insistió en el fortalecimiento de sus apuestas poéticas; en esta época fue significativo el aporte que hizo el trabajo sistemático con la metodología del Teatro del Oprimido, particularmente con el desarrollo del Teatro Foro y el Teatro Imagen: el primero para el trabajo con diversas comunidades en todo el país, el segundo para la creación interna del grupo. En las creaciones artísticas del grupo surgió un dialogo interesante entre el Teatro Arte y el Teatro del Oprimido; en ese sentido Emilio Ramírez (2019) señaló:

El uno influyó en el otro, hemos encontrado más complejidad, digamos más riqueza para poder decir lo que hacemos en el Teatro Arte a través de lo que hemos aprendido en el Teatro Foro. O sea, el Teatro Foro ha influido en la riqueza para lo que hagamos, en Caín la vaina que se dice es tenaz y es Teatro Arte, pues tanto que Licko, que es el maestro del CTO del Brasil en el Teatro del Oprimido, nos dice: Oiga esa es la obra que se necesita para hacer un foro, con esa obra se puede hacer un foro y nosotros no la concebimos para hacer Teatro Foro, la concebimos para hacer Teatro Arte. De igual forma, La Boda, podría ser también para un foro, pero ha sido el Teatro del Oprimido el que le ha puesto, el que nos ha dado conocimiento para poder hacer más profundo el rollo con las obras.

En consecuencia, este periodo representa la confluencia armoniosa entre lo político y lo poético desde las producciones artísticas del grupo; aquí estaría situado el registro discursivo del grupo cuando sus integrantes manifiestan que el teatro entre más poético es más político.

El Teatro Experimental Fontibón desde sus inicios en 1979 se ha encontrado en una continua búsqueda en cuanto a su propuesta y discurso estético. La búsqueda del grupo, siempre abierta a nuevos aprendizajes guarda relación con una actitud ecléctica, que incorpora elementos culturales susceptibles de entablar diálogo con las necesidades y las intenciones estéticas del grupo. Dicha actitud ecléctica es mencionada por Ernesto Ramírez (2019): “La construcción de una estética tiene que ver, por una parte, con el grado de información que llegue a nosotros y, por otra, la actitud más o menos inquieta para la búsqueda y la experimentación”. Para el TEF, el arte entre más poético es más político, está acompañado por una serie de elementos que permiten la configuración de este; diálogo y relaciones horizontales, la lúdica como recurso de creación,

promover una estética liberadora ante la estetización, reinventar lo que produce insatisfacción estética, y, trabajo teatral flexible, pero riguroso. Los cuales se explican a continuación.

6.3.1 Diálogo y relaciones horizontales

El proceso al cual ha llegado el grupo en la actualidad ha sido posible gracias a relaciones horizontales en las dinámicas comunicativas de interacción grupal, Ernesto (Ramírez, 2019): “El trabajo colectivo y el diálogo han sido claves, con esa forma de comunicación salen las propuestas estéticas”. A causa de ello, en la propuesta del grupo el rol del director se transfigura en relación con otros grupos o incluso compañías de teatro, donde el director suele ocupar un rol de direccionamiento unilateral, en el grupo hay una ruptura de la jerarquía y de los roles que asumen director y actores; he ahí la razón por la cual Ernesto (Ramírez, 2019) manifiesta: “Es un trabajo estético en donde se trabaja en equipo, no es la visión del director”.

En ese sentido, el TEF asume los criterios del diálogo consensuado para tomar decisiones colectivas que influyen en el grupo, esa es una característica que transversaliza el proyecto colectivo porque no solamente corresponde a la propuesta estética, también se manifiesta en las decisiones de gestión cultural y en los debates internos que se suscitan alrededor de las decisiones que se toman e involucran a las y los miembros del TEF. Con respecto a la relación diálogo y construcción de grupo Ernesto Ramírez (2019) alude lo siguiente:

Desde que nosotros nacimos creemos que los amigos son lo fundamental y creemos en el diálogo, sino hay un diálogo definitivamente no hay nada, no se puede crear nada, es muy difícil porque si los dos, ninguno nos ponemos de acuerdo, pues yo puedo ir por un lado y usted por otro, pero si nos ponemos en algo de acuerdo la cosa cambia, que esa es la fortaleza del grupo, y el propósito de ser grupo. El grupo es de una fortaleza, en el sentido de decir: ¡vamos a hacer esto!, y si todo el mundo está de acuerdo, se hace, que vamos a viajar, se hace, que vamos a meternos en esto, se hace, porque hay una buena comunicación en ese sentido.

6.3.2 La lúdica como recurso de creación

Otro elemento importante y constante en la interacción grupal para la creación estética es la lúdica, un recurso que precede lo racional y ha acompañado al grupo desde sus primeras obras, un ejemplo de ello lo menciona Emilio Ramírez (2019) con la obra *Diles que no me maten*: “Lo racional era antes y después venía la parte de juego y yo me acuerdo de eso, y eso es un poco lo que insistimos ahora”. De modo que, parte de la creación nacía por las ocurrencias, por las improvisaciones que surgían cuando los actores jugaban entre sí. El teatro promueve la expresión de las personas suscitando goces que involucran la dimensión lúdica, encontrar gusto y diversión

desde el oficio del teatro guarda relación con los actos de creatividad, ese camino ha sido vivenciado en el TEF, Ernesto Ramírez (2009) lo expresó de la siguiente manera:

Desde nuestra infancia como grupo de barrio, hemos sentido, ante todo, la necesidad de expresarnos, de decir; y por azar y por gusto encontramos en el teatro la forma de pasar la vida de la manera más divertida. Pensamos que la creatividad surge nada más que del deseo primario de divertirse.

6.3.3 Promover una estética liberadora ante la estetización

El TEF asume el ejercicio de creación artística como una manera de incidir en las construcciones simbólicas, éticas y sensibles de los públicos que se relacionan con sus obras. El ejercicio cuidadoso de pensar y querer suscitar emociones, sensaciones y nuevas percepciones del mundo frente a conflictos del país, temas relacionados con la dominación y la condición humana, conduce a plantear una estética que genere algún tipo de respuesta por parte de los públicos. Esta intención es referenciada por Ernesto Ramírez (2009, p. 93), de la siguiente manera:

Buscamos resaltar ciertos ambientes y circunstancias que provoquen en los espectadores las mismas sensaciones y emociones que atraviesan los personajes en la obra, al contrario de lo que sucede con los periódicos y noticieros, que terminan generando una especie de catarsis que inmoviliza o peor aún: un sentimiento de indiferencia hacia el dolor ajeno.

Con lo anterior el TEF busca generar una promoción de la estética en tanto condición del arte para producir aperturas en la percepción de un tema o problemática social. Asunto importante, hoy día, donde las dinámicas de consumo y la velocidad de la información en la sociedad contemporánea explota la dimensión estética en detrimento de esta. Al respecto, Boal (2012, pág.38) plantea: “Coexisten en cada individuo, en su percepción del mundo, el Pensamiento Sensible y el Pensamiento Simbólico, nutridos por el conocimiento simbólico y sensible”.

Considerando lo dicho por el dramaturgo brasilero, es posible afirmar que hay una relación entre la dimensión estética del ser humano y la percepción del mundo que él habita con otros; la cuestión radica en que debido a las dinámicas sociales anteriormente planteadas surge un escenario paradójico: en la sociedad hay un énfasis frente al estímulo de ciertas emociones, una hiperestimulación que paralelamente crea una suerte de *hipoestesia* o pérdida de sensibilidad frente a otras situaciones de la vida social; ello podría entenderse también como una anestesia de los sentidos, a eso también se le puede nombrar como estetización.

Esta condición, entonces, es un detrimento sistemático en la dimensión estética del ser humano, porque si la estética es una apuesta por generar sensaciones que conmueven al ser humano y lo posibilitan para entender y de cierto modo emitir juicios sobre la realidad, es claro que también existe una intención de ciertos grupos sociales por generar un dominio, una estetización de la vida o estética anestésica como bien señala Boal (2012, pág. 25):

*En el mundo real en el que vivimos, a través del arte, la cultura y a través de todos los medios de comunicación, las clases dominantes, los opresores, con el propósito claro de alfabetizar al conjunto de la población, controlan y utilizan la palabra (periódicos, tribunas, escuelas), la imagen (fotografía, cine, televisión), el sonido (radio, CD, espectáculos musicales) y monopolizan esos canales para producir una **estética anestésica** -valga la contradicción-, conquistando el cerebro de los ciudadanos para esterilizarlo y programarlo para la obediencia, el mimetismo y la falta de creatividad.*

Las y los miembros del TEF otorgan un sentido liberador al arte con el rescate de la dimensión estética y su función social frente al panorama de la estetización. Resulta relevante un ejemplo que presenta, Ernesto Ramírez (2109), frente al arte en tanto sendero para construir otro modo de ser y percibir la vida en una sociedad conservadora:

El arte actualmente, por ejemplo, para los jóvenes puede ser una salida, una salida hacia otros mundos. Creo que nosotros y en nuestra época lo único que mandaba era la religión, los militares, todas esas organizaciones y nuestra educación ha sido eso, cristiana o católica. Uno no se podía salir de esos parámetros, el arte ayuda a eso, de eso creo que resulto el hecho de que uno en la familia y en todo lado tiene que rezar, tiene que ir, tiene que portarse bien, creo que una sociedad demasiado conservadora. El arte como tal a uno lo obliga a pensar y a decir: ¡no señor!, Yo no estoy cometiendo ningún pecado, ni nada de esa clase de cosas y yo quiero hacer esto. Yo creo que el arte a uno lo libera de muchos prejuicios o de muchos policías que uno tiene en la cabeza.

6.3.4 Reinventar lo que produce insatisfacción estética

Un quinto elemento que caracteriza la propuesta estética del TEF es la reinvención en relación con aquello que causa insatisfacción estética, varias obras del grupo han pasado por procesos de remontaje, los cuales son realizados para hacer ajustes en los usos de la escenografía, en la estructuración de las tramas o mejoras en el contenido discursivo tanto de la obra como de los personajes. Un claro ejemplo lo expresa Ernesto Ramírez (2019), con la primera versión de la

obra *La Boda*: “Un director invitado, montó una obra no nos gustó, la rompimos así hallamos pagado, pero rompemos esa clase de estética, esa forma que monto la obra, nosotros la volvimos a rehacer”. Un ejercicio similar de reinvención tendría otras obras como; *Stultitia Humanun Est*, cuyo primer montaje fue el fruto de una coproducción con un grupo extranjero; *Elegía o del abandono*, que contó con varias versiones y alteraciones en la cantidad de personajes.

6.3.5 Trabajo teatral flexible, pero riguroso

La búsqueda de una construcción estética en la propuesta dramática del TEF se podría caracterizar por un trabajo teatral flexible, pero sistemático y riguroso, porque las formas de creación e improvisación no siguen convencionalidades de cánones tradicionales legados de la academia. No obstante, las y los miembros del TEF no desconocen diversas formas de trabajo que se han construido en la producción teatral académica, tal como indica Ernesto Ramírez (2019):

Aquí hay mucha gente que llega de la universidad y no da, porque entonces: No, pero es que si usted me pone a improvisar entonces yo no cumplo con las reglas de no sé qué, de si sé cuándo, y entonces se enredan. Y nosotros aquí, todos los compañeros que vienen son exactamente igual, ellos saben de Grotowski, de Stanislavski, de Eugenio Barba, de todo, inclusive de Boal.

Los seis elementos mencionados son disposiciones que consolidan el discurso y la propuesta estética del TEF, la cual logra ser un compromiso decidido de continua exploración, experimentación, un arriesgue estético colectivo para dar vida a un teatro a la colombiana o a la Fontibón como prefiere llamarlo Ernesto Ramírez (2019):

El teatro es demasiado amplio y nosotros no tenemos, el TEF no es: ah esos son Grotowskianos, Stanislavskianos, o Eugenio Barba, o Jacques Lecoq. No, nosotros somos una mezcla de todo y hacemos un teatro a la colombiana o a la de Fontibón.

6.4 Producción Teatral

El TEF es un grupo que durante su trayectoria histórica ha ido encontrando diversos elementos de construcción para tangibilizar su trabajo artístico. Dentro de los tipos de producción teatral se pueden identificar tres variaciones; Teatro Arte, Teatro Comparsa y Teatro Foro, siendo el Teatro Arte el que se ha mantenido desde los inicios del grupo hasta el presente, conviene dar cuenta de cada variación.

El Teatro Arte, corresponde a las obras que se presentan en Teatro de Calle y Teatro de Sala, ha sido el tipo de producción teatral continuo en la trayectoria del grupo, vale resaltar que el TEF desde el año 2015 ha asumido el Teatro de Sala como un nuevo escenario de creación, puesto que el grupo tenía una tradición de trabajo acentuada en los montajes para Teatro de Calle, incluso obras como *La Boda*, *Elegía o del Abandono*, *Caín* y *El Canto de las Moscas* que en sus inicios fueron montajes para Teatro de Calle, hoy día cuentan con versiones adaptadas para sala.

Una característica que sobresale en el TEF es pensar el Teatro Arte desde la calle, aun cuando se hacen montajes adaptados a salas. Esta cualidad ha estado presente en la trayectoria del grupo; las y los miembros del grupo piensan y dan forma a los componentes de las obras como escenografías, lenguajes gráficos, sonoros, gestuales-corporales y vestuarios; desde las necesidades que plantea el teatro de calle para conseguir vínculos de impacto con el público, Ernesto (Ramírez, 2019) señala: “Nosotros hacemos esa clase de estética es porque en el teatro de calle si usted no ve una cuestión bonita y elaborada que le llame la atención a la gente, la gente no se queda”.

Con relación al Teatro Comparsa, es válido decir que este tipo de producción teatral fue el que generó procesos significativos en la construcción de una apuesta por un Teatro Comunitario, puesto que para la realización de los distintos montajes que el grupo ha realizado hasta la actualidad las y los miembros siempre buscan involucrar a los jóvenes como protagonistas centrales de las comparsas. Esta producción de Teatro comprende varios elementos artísticos como la música, las coreografías y por supuesto elementos de la gestualidad corporal, de ahí que existan diferentes espacios en los cuales quienes participan pueden desempeñar distintos roles. Como tipo de producción teatral realizada en el TEF, la Comparsa tiene sus inicios en el año 1996 con *Los Locos del Tranvía*. Este tipo de producción teatral tomó fuerza en Bogotá a partir del año 1997 y ayudó a visibilizar distintos procesos culturales que se desarrollaban en las localidades de la ciudad capital, siendo el TEF el máximo representante de la localidad de Fontibón. Considerando la relación Comparsas y procesos de Teatro Comunitario en Bogotá, la Fundación Stroganoff, en el documento (Idartes, 2015) señala:

La Comparsa entorno al cumpleaños de la ciudad, que se construyó a partir de iniciativas de los artistas de teatro y se configuró hasta la fecha en uno de los procesos comunitarios más enriquecedores y de sentido de pertenencia por la ciudad. Cada año las comunidades se reúnen entorno a un grupo que lidera la puesta en escena itinerante, tratando un tema de la ciudad, y se

presentan en un desfile por la carrera séptima donde miles de espectadores celebran la fundación de la ciudad y reflexionan con sus propuestas la realidad social y política.

Para el TEF, el Teatro Comparsa resulta siendo un valioso método de creación artística, el cual promueve procesos de politización y formación artística con las y los miembros de las localidades involucrados en los montajes. Habría que decir también, que, con relación a los públicos espectadores, la Comparsa resulta siendo un efectivo ejercicio estético que intenta dejar la semilla del cuestionamiento para propiciar la reflexión frente a una situación o problemática relevante de la sociedad colombiana.

En las producciones teatrales hay que mencionar, como última variación al Teatro Foro. En el año 2000 el TEF comienza a explorar las apuestas metodológicas de Augusto Boal relacionadas con el Teatro del Oprimido, particularmente las referidas al Teatro Foro. Para entender la particularidad del Teatro Foro, es conveniente decir que esta forma de producción teatral corresponde a una de las varias líneas de trabajo que emergen del gran sistema teatral denominado Teatro del Oprimido, según Motos (2010) el Teatro del Oprimido:

Es una formulación teórica y un método estético, creado por Augusto Boal, basado en diferentes formas de arte y no solamente en el teatro. Reúne un conjunto de ejercicios, juegos y técnicas dramáticas que pretenden la desmecanización física e intelectual de sus practicantes y la democratización del teatro. El T.O. tiene por objetivo utilizar el teatro y la dramatización como un instrumento eficaz para la comprensión y la búsqueda de alternativas a problemas sociales, interpersonales e individuales.

Al Teatro del Oprimido corresponderían otras líneas de trabajo como; el Teatro Invisible, el Teatro Imagen, el Teatro Periodístico, el Teatro Legislativo y el Teatro Foro, este último es el que el TEF ha puesto en práctica, ha sido definido por las y los miembros del grupo como:

Un juego donde la gente construye conocimiento y ensaya soluciones inteligentes y pacíficas a sus propios conflictos desde el poder argumentativo de la palabra. Es una herramienta para el debate y la construcción de democracia, en el más completo sentido de la palabra. Pero, además, es arte y diversión. Se fundamenta en el respeto tanto a la razón como a los sentimientos. Su marco esencial son los derechos humanos con enfoque de género, el respeto a la diferencia y la no discriminación (TEF,2013).

El Teatro Foro es implementado por las y los miembros del TEF como una herramienta de trabajo estética, política y pedagógica que contribuye a construir procesos de lectura crítica, por ende, propositivos y transformadores frente a los conflictos que configuran las realidades de las

comunidades. Esta apuesta ha sido trabajada con mucho empeño por parte del TEF en distintos lugares de Colombia y con diversas poblaciones, Johan López (2014, p.25), justifica la intención que persigue el TEF con la implementación del Teatro Foro:

La apuesta por la difusión y el agenciamiento de los derechos, y la construcción de una mentalidad libre de prejuicios segregacionistas y discriminaciones de toda índole (sexual, etaria, étnica, cultural etc.) nos anima a adoptar la metodología del Teatro del Oprimido como una opción cultural política y pedagógica para la educación popular, que espera contribuir a las reivindicaciones de justicia y equidad de nuestra nación, vinculando a diversos sectores de la sociedad como son las organizaciones de mujeres, jóvenes, indígenas, afrodescendientes, comunidades desplazadas, LGBT, etc.

De las tres producciones teatrales que conforman los repertorios artísticos del TEF, el Teatro Foro sería el que posibilita mayores grados de diálogo; de ahí que se puedan construir relaciones horizontales con los públicos y comunidades a las cuales se les invita a ser actores, no solo en los ejercicios y juegos dramáticos, también en los espacios de participación social y ciudadana a los cuales pertenecen.

Los tipos de producción teatral construidos por el grupo están vinculados con las intenciones y relaciones que el grupo establece con los públicos o comunidades. Así pues, en los repertorios artísticos ciertas producciones teatrales tienden a tener mayores grados de relación con los públicos, por ejemplo, El Teatro Comparsa y el Teatro Foro son producciones teatrales con incidencias más directas hacia las comunidades, puesto que ellos han sido pensados como herramientas político-pedagógicas y metodologías de trabajo comunitario. Ello no implica que dentro de lo que se ha denominado por los integrantes como Teatro Arte existan distanciamientos con las comunidades, pero, si se debe advertir que entre el Teatro Arte, el Teatro Foro y el Teatro Comparsa hay formas diferenciadas de relación con los públicos.

6.5 Apropiaciones de la Creación Colectiva asumidas por el TEF para su producción teatral

Con respecto a la realización de los montajes producidos en el Teatro Arte, el TEF desde sus inicios, como la mayoría de los grupos surgidos en los años setenta del siglo XX en Colombia y Latinoamérica tomó como referente metodológico la Creación Colectiva, el cual según Jaramillo (1992, p. 93) se puede definir de la siguiente manera:

Es un método teatral que se adaptó a las necesidades culturales de los países del continente. Surgió como un baluarte del patrimonio cultural multiétnico de América Latina, pero sin negar la tradición clásica teatral o los aportes técnicos de otros grupos teatrales europeos o

estadounidenses. *La Creación Colectiva* respondió al deseo de llegar a un público popular. Este hecho obligó a la gente del teatro a representar obras que reflejaran los conflictos cotidianos, a nutrirse en las fuentes vivas de la cultura, el folclore, las creencias populares, y a recoger los hechos históricos determinantes en la vida de cada país. [...] No es que la Creación Colectiva haya producido mejores obras, sino que ha enriquecido el espacio teatral con nuevos personajes, nuevas historias, nuevas situaciones, que antes estaban marginadas del teatro por ser consideradas ajenas al patrimonio cultural occidental.

Considerando la trayectoria histórica del TEF, es posible apreciar las maneras que expresan la apropiación de la Creación Colectiva, sumado a tan valioso método de creación artística, se vinculan otros dos aspectos, a saber; la improvisación acompañada del juego dramático que permite encontrar la creatividad a las y los miembros del grupo para enriquecer el texto teatral; por otra parte, ante la apuesta e intención política del grupo, como elemento transversal, una última cualidad presente alude al hecho de relacionar el contenido de las obras con situaciones y problemas de Colombia. En concordancia con lo anterior, se pueden plantear las 6 maneras a través de las cuales el TEF ha asumido la Creación Colectiva.

La primera forma de asumir la Creación Colectiva hace referencia a la adaptación de textos literarios para construir una dramaturgia relacionada con el Teatro de Calle, las obras que se encuentran en este primer registro son; *Diles que No Me Maten* del escritor Juan Rulfo, *La Parábola del Pan y la Botella* junto con *El Rey del Perro Caliente* del autor Manuel Trujillo. *Una Mujer Amaestrada* del mexicano Juan José Arreola, *La Verdadera Historia de AQ*, del escritor chino Lu Sin. Así mismo, la obra *Caín*, cuyo texto fue elaborado por Emilio Ramírez tomando como referencia principal a José Saramago, y otros escritores como Pepe Rodríguez y Mark Twain. Finalmente, *El Monte Calvo* del escritor Jairo Aníbal Niño. Una variación de esta primera apropiación de la Creación Colectiva se vincula con la adaptación de textos literarios dirigidos a públicos infantiles, como representación de esta variación estaría la obra, *Hip El Hipopótamo Vagabundo* del escritor antioqueño Rubén Vélez.

Una segunda apropiación de la Creación Colectiva toma forma con la construcción de textos teatrales elaborados a partir de historias que relatan problemáticas sociales relacionadas con la realidad de Colombia, sumado al ejercicio de improvisación para añadir elementos histriónicos a los personajes. Como ejemplo de esta apropiación encontramos, *Crónica De Un Ojo* y *En la Fila de la Espera*.

Otra forma de apropiación de la Creación Colectiva para el montaje de obras está relacionada con la adaptación de textos que pertenecen a obras teatrales, se podría decir que son versiones de otras obras, reelaboraciones al estilo del TEF. Ejemplo de ello son las obras; *El Poder del Juego* del texto *Erase Una Vez Un Rey* del grupo Aleph de Chile; *La Boda*, cuyo montaje presentó varias versiones por parte del TEF, una primera realizada con un director externo, el maestro Misael Torres, una segunda versión dirigida por Ernesto Ramírez, ambas versiones consideraron como punto de partida *La Tardía Boda de los Pequeños Burgueses*, obra escrita por el gran dramaturgo alemán Bertolt Brecht. Finalmente, en esta forma de apropiación también se puede clasificar el entremés *La Guarda Cuidadosa* del escritor Miguel de Cervantes Saavedra.

Una apropiación diferente, que corresponde a una cuarta forma, alude a la Creación Colectiva acompañada por la adaptación y construcción de textos no literarios, es el caso de; *La Suegra del Diablo*, una obra que se inspiró en el cuento popular narrado por José Antonio León Rey. Así mismo, *Los Cinco Negritos*, obra a cuyo montaje correspondió la construcción de un texto teatral inspirado en las narraciones orales e investigaciones realizadas por Emilio Ramírez sobre las músicas afrocolombianas.

Como quinta apropiación de la Creación Colectiva se encuentran las obras artísticas vinculadas a ejercicios de Investigación-Creación. Encontramos dos variaciones, la primera, donde se realizaron investigaciones asociadas a trabajos etnográficos y revisión documental, es el caso de *Fu Rito Festivo* y *La Bolita o El Penúltimo Viaje al Dorado*. Para ambas obras los miembros del TEF hicieron recorridos e indagaciones en diversas regiones de Cundinamarca. La segunda variación, está vinculada con la construcción de textos teatrales a partir de investigación documental y casos de problemáticas o situaciones conflictivas de Colombia, a esta variación pertenecen las obras; *La Despedida del Rio*, *Elegía o del Abandono*, y la estupenda obra de reflexión histórica sobre el Movimiento Comunero, *El Torbellino Comunero*, que también vincula la investigación de sonidos y ritmos propios de la región Santandereana como la guabina y los torbellinos.

Finalmente, encontramos una sexta apropiación de la Creación Colectiva marcada por un elemento que ha nutrido las producciones artísticas del TEF y se constituye en elemento principal de diferenciación para esta apropiación, a saber, la invitación de directores externos que junto con el grupo construyen procesos de creación que integran; investigación documental, adaptación de

textos literarios, ejercicios de improvisación y exploración con elementos que se vuelven significativos para el desarrollo estético de cada montaje. Encabezando la lista de obras correspondientes a esta sexta apropiación de la Creación Colectiva tenemos las piezas; *Muerte, Resurrección y Muerte* junto con *la Noche de los Inocentes*, esta última hace adaptaciones del texto *La Matanza de los Inocentes* del Dramaturgo italiano Darío Fo. Ambas obras contaron con el apoyo de dirección a cargo del maestro español Raúl Cortes.

Otra obra vinculada a esta clasificación es *El Canto de las Moscas*, pieza dirigida por el maestro colombiano Juan Carlos Moyano. El montaje cuenta con procesos de investigación realizados por el director invitado, relacionados con memoria y conflicto armado, allí se mencionan masacres y desapariciones ocurridas en Colombia. También se involucran poemas de María Mercedes Carranza, así como fuentes documentales y periodísticas correspondientes con la historia de la violencia y el conflicto armado del país. Además, vincula la exploración de una tela amplia como elemento estético significativo de la dramaturgia propia a esta pieza teatral.

Otra obra vinculada con esta clasificación es *Stultitia Humanun Est*, montaje coproducido con el grupo Stalker de Australia, pieza inspirada en la obra *Elogio a la Locura* de Erasmo de Róterdam. En el montaje se involucran espejos como elementos que caracterizan el desarrollo de la apuesta dramaturgica. Para el caso de *Canovaccio*, el elemento con mayor presencia son las máscaras, esta obra fue dirigida por el maestro de teatro Peruano Alex Ticona, las y los miembros del TEF contaron con la posibilidad de realizar una investigación sobre la máscara y elementos correspondientes al género de teatro italiano la Comedia del Arte. Esta obra tiene como excepción que no presenta adaptaciones de una obra literaria, en su lugar se enriquece con interesantes ejercicios de improvisación.

6.6 Influencias y referencias artísticas del TEF

Con el fin de culminar el análisis correspondiente a la dimensión estética del TEF, es oportuno abordar la temática referida con las influencias artísticas. En las producciones teatrales del grupo se aprecian influencias que pertenecen a los campos de la literatura, ejemplo de ello serían las adaptaciones de los textos mencionados con anterioridad, también, se presentan influencias que conciernen al cine, la música y desde luego las artes escénicas.

6.6.1 Augusto Boal, referente artístico valioso en el TEF

La figura de Augusto Boal representa un alto significado para las y los miembros del grupo, no en vano la sala del TEF lleva el nombre del dramaturgo brasileiro. Las apropiaciones sobre el Teatro del Oprimido comienzan a tener más fuerza a partir del año 2000 en el grupo. Boal ha sido un gran referente puesto que destaca su influencia de proyecto estético, un teatro para la liberación. Los aportes del Teatro del Oprimido ratifican la idea de un teatro político, el TEF ha logrado configurar una parte de su identidad estética desde la concepción política del teatro de Augusto Boal, aunque no ha sido una copia fiel del mismo, más bien ha sido un referente de identificación, una propuesta de reiteración con las reflexiones que el grupo ha tejido alrededor de su historia en la actividad teatral. Al respecto Ernesto Ramírez (2019) alude:

Boal es el único que nos ha cautivado a todo el mundo y que lo hemos venido estudiando a profundidad, es el único. Boal, ¿por qué?, porque encontramos una forma de hacer lo que nos gusta, porque él nos permite confirmar que todo teatro y ejercicio artístico es político, porque tampoco estamos copiando exactamente el modelo que ellos nos dicen, y porque es el único teatro vivo que tiene personas que estuvieron con Boal y están aquí con nosotros, que estuvieron aquí en Colombia, tenemos una cierta relación directa.

Considerando que Augusto Boal, resulta siendo el gran referente artístico del TEF, se pueden destacar siete aspectos que expresarían los aportes del dramaturgo al grupo. El primer aspecto guarda relación con tener en cuenta situaciones, conflictos y problemáticas reales de la sociedad para hacer los montajes y las producciones artísticas. El segundo aspecto, como bien mencionó Ernesto Ramírez es considerar el arte y todo teatro como asunto político, el teatro no es neutral. Un tercer aspecto, el teatro es otro escenario humano donde se asumen posturas políticas en relación con lo que dice y hace el artista tanto dentro como fuera del escenario. Un cuarto aspecto, la desacralización del artista, quien se dedica al oficio del teatro no es un ser alejado de las problemáticas y condiciones humanas, no es un ser tocado por cierta divinidad que está más allá del bien y el mal de la vida humana, el artista es un ser humano. Derivado del anterior aspecto resulta otro, la idea del ser humano como un ser político. Finalmente, otros dos aspectos aluden a las ideas del teatro como condición ontológica; en tanto invención y posibilidad del ser humano independientemente del lugar en donde este se encuentre; en ese sentido, el último aspecto permite apreciar la idea de una visión no eurocéntrica de la teatralidad y el teatro. Los aspectos indicados fueron mencionados por Emilio Ramírez (2019):

Boal, nos amplió el panorama de aprender, de pensar en la estética como una posibilidad emancipatoria, nos amplió el panorama de lo que significaba el teatro, o sea, que se diga algo, se asuma una posición supuestamente neutral o una posición comprometida hay una postura política en el teatro, es innegable y nadie se puede sustraer a eso porque el ser humano es político por necesidad. Otra cosa que nos aterrizó Boal era un poco a quitar el tema de que el teatrero, el artista estaba tocado por Dios, y eran una especie a parte de la humanidad, si no que eran simplemente seres humanos que se dedicaban al teatro. También que la teatralidad era una cosa de los seres humanos, era algo inherente a los seres humanos, donde había seres humanos había teatro, es decir, también nos indicó que el teatro no se lo inventaron los griegos, sino que se lo inventó el ser humano en cualquier lugar del mundo, donde estuviera. Los griegos tienen una forma, los Chibchas tenían otra que de pronto no alcanzamos a significar y los indios tenían otra, los vikingos otra, pero la teatralidad es una cosa de los seres humanos, por ahí mismo también se llegaba a la conclusión de que todo el mundo puede hacer teatro si lo quiere, como todo el mundo puede cantar, pintar y hacer en el campo artístico. Fue lo más bacano haberse encontrado con Boal.

6.6.2 Otras influencias artísticas del TEF

En cuanto a las influencias del campo literario, se pueden nombrar a las y los autores que hacen presencia directa en los montajes realizados por el grupo; Juan Rulfo, Manuel Trujillo, Juan José Areola, Jairo Aníbal Niño, Rubén Vélez, Jorge Zalamea, Miguel de Cervantes Saavedra, María Mercedes Carranza, Erasmo de Róterdam, Darío Fo, José Saramago, Pepe Rodríguez y Mark Twain. También existen referentes literarios y del cine que han incidido de forma indirecta en las propuestas del grupo, al respecto Emilio Ramírez (2018) manifestó:

Si hablamos de otros referentes que han influido en nosotros, podríamos destacar a Eduardo Galeano, Miguel Hernández, Antonio Machado, Octavio Paz, Quino quien comparte fronteras entre el lenguaje visual y el literario, Pablo Neruda, que sería el que expresa esa parte importante de la propuesta estética de nuestro grupo, o sea, la combinación de lo poético, lo estético y lo político. Entonces, también por ahí las películas de Costa-Gravas, Buñuel, las películas alemanas del Expresionismo.

Por el lado de las influencias musicales se destaca el ejercicio de exploración con sonidos de las músicas colombianas, para el caso de la obra los *Cinco Negritos* con ritmos afrocolombianos, en el *Torbellino Comunero* con los sonidos de la guabina y los torbellinos santandereanos. Así mismo, Emilio Ramírez (2018) reconoce el valor de las ideas que expresan

cantautores como: “Joan Manuel Serrat, Paco Ibáñez, Joan Bárez, Amparo Ochoa y Mercedes Sosa, sin duda, ofrecen mensajes valiosos para pensar propuestas”.

Ahora bien, en el campo del teatro destacan varios referentes artísticos cuyas propuestas han vinculado la relación teatro y política. En los inicios del grupo las agrupaciones teatrales del llamado Nuevo Teatro Colombiano, inspiraron a las primeras generaciones del TEF, así lo mencionó Ernesto Ramírez (2018):

Nosotros comenzamos mirando obviamente a Santiago García y La Candelaria, el Teatro Popular de Bogotá, el Teatro Taller de Colombia, el Teatro Libre, en nuestros primeros años ellos eran inspiraciones. Al pasar del tiempo y tras el camello del grupo ya nos animamos a ir construyendo nuestras propuestas. En lo político Brecht nos gusta, pero consideramos más vital y cercano a Boal, Augusto Boal.

Capítulo 7

Dimensión Política del TEF

El presente capítulo da cuenta de la dimensión política en la experiencia organizativa del TEF. La elaboración de este apartado se ha realizado a partir de analizar testimonios y relatos, que las y los miembros del grupo expresaron en talleres de la memoria realizados en el trabajo de campo de esta investigación. Se asume el ejercicio de análisis a la dimensión política, exponiendo los sentidos que las y los miembros plantean en sus narrativas; así mismo, se tiene en cuenta las reflexiones elaboradas por Torres (2002) sobre las organizaciones populares y la política.

El análisis de la constitución de la dimensión política del TEF, tuvo en cuenta, el discurso y las formas de acción política que el grupo ha planteado desde su experiencia organizativa. En tal sentido, la dimensión política se construye considerando que el concepto de política y su relación con las organizaciones comprometidas con apuestas comunitarias; ha de entenderse, reconociendo según Torres (2002, p.4): “Una concepción más amplia de la política que reconozca la especificidad de sus ideologías, sus campos y formas de acción, sus relaciones con otros actores, así como sus modos de ejercer la participación hacia su interior”.

El enfoque de análisis propuesto permitirá ampliar la visión de una política reducida al ámbito del poder político, relacionado con los ejercicios de gobierno referente a los Estados; en su lugar, genera una apertura para considerar los aportes y el valor de los ejercicios políticos vinculados a ciudadanías críticas, que comparten apuestas para la construcción comunitaria de otro mundo posible. A continuación, se presenta el primer bloque temático de la dimensión política del TEF, el discurso político.

7.1 Discurso Político del TEF

Acerca del discurso político construido por el TEF, se debe aclarar como punto de partida, tal como afirma, Torres (2007, p.188): “Si bien desde las organizaciones no se ha elaborado un cuerpo sistemático de ideas políticas, sí se comparten orientaciones, valores, representaciones y criterios sobre lo que consideran propiamente político y que buscan dar coherencia a su actuar”.

Conforme a lo anterior, para analizar cuál es discurso político del TEF se acudirá a los siguientes aspectos; qué se entiende por política, qué ideologías han hecho presencia en la

trayectoria histórica del grupo. Así mismo, explicar cuáles son los contenidos presentes en el discurso político del TEF considerando; las lecturas que hace el grupo sobre la sociedad y el ser humano, la utopía que expresa el grupo, el arte y la cultura como elementos de transformación social, y, el compromiso con los sectores populares.

7.1.1 Concepción de la política en el TEF: entender para poder vivir mejor

El proyecto colectivo tejido desde el TEF es un trabajo que conjuga el teatro y la política, ambos elementos se presentan en la trayectoria del grupo como inseparables, conforme con ello, ambos son posibilidades para la construcción de una comunicación alternativa; al respecto, Ernesto Ramírez (2019b) manifestó: “Nosotros hacemos teatro porque comprendimos que el arte es fundamental, o sea, primero entendimos qué es política, y la política es una forma de comunicarse con el otro y de crecer mutuamente”. El trabajo artístico del grupo es un trabajo donde la política tiene presencia. Conviene aclarar cuál es el significado que el grupo atribuye al término política, según Ernesto Ramírez (2019b):

La política es una puerta para dar claridad sobre lo que una persona, un ciudadano debe tener para que se comprometa; si no hay esa claridad política no se puede entender nada de la realidad. No estamos diciendo que se sepa todos los postulados filosóficos, que sepa lo que está pasando en la sociedad. Si sabe medianamente eso, la cuestión es ponernos de acuerdo en algunas cosas para poder entender nosotros eso y para que otra gente también entienda. Creo que esa es la política que nosotros hemos tratado de mantener, es entender para vivir mejor.

Los miembros del TEF se refieren a la política como un elemento necesario para la acción en la interacción colectiva, la política, es un elemento de claridad con el cual una persona o ciudadano puede comprometerse en el entendimiento de las problemáticas que configuran su realidad, y desde allí, las y los ciudadanos pueden comprometerse con acciones de transformación.

Considerando el significado atribuido a la política por parte de los miembros del grupo, es necesario indicar que, la política guarda una relación con el saber práctico, el cual permite disponer y dar intenciones a la acción humana; dicho saber práctico no desconocería las reflexiones teóricas, pero prestaría más atención a la puesta en marcha de las ideas sobre los escenarios y acontecimientos de las dinámicas propias a la vida social. La política, permite tener un posicionamiento y un entendimiento sobre lo que ocurre en las interacciones sociales, este entendimiento cumple la función de ayudar en la construcción de apuestas y proyectos. De tal

modo, se puede inferir que, la concepción de política para el TEF hace referencia a un saber práctico que permite entender para construir, transformar y vivir mejor en comunidad.

7.1.2 Ideologías políticas que han hecho presencia en la trayectoria del grupo

A continuación, se explican las diversas ideologías políticas que han sido asumidas en la trayectoria del proceso organizativo del TEF. Se plantea la definición de ideología política, a partir de Reboul (1986), en tanto: “Conjunto de principios, ideas más o menos elaboradas, representaciones y expresiones comunes a los colectivos de las organizaciones y regidos por un sentido más o menos compartido” (Citado en Torres, 2002, p.188).

En 1979, las y los miembros del TEF dedicaban su vida a la militancia política, Emilio Ramírez (2018b) comentó: “Al comienzo todos eran simpatizantes y algunos militantes del M-19, que era como el grupo que estaba en el momento, hubo mucha influencia de ese pensamiento porque era otra cosa nueva”. El proyecto del TEF inició como un ejercicio de militancia política con grupos de izquierda y organizaciones, las cuales, comenzaban a enarbolar discursos afines a la socialdemocracia. En los años setenta del siglo XX, con la influencia del teatro universitario y el denominado Nuevo Teatro Colombiano, se logró una difusión de ideas asociadas a las distintas vertientes políticas de izquierda, particularmente del marxismo ruso y chino. El teatro llegaba a los barrios populares de Bogotá, pero la intención de los grupos que se acercaban a las poblaciones en muchos casos no buscaba generar procesos de formación artística, Johan López (2019b) se refiere a ello de la siguiente manera: “En los setentas cuando los grupos de teatro universitarios se lanzan hacia los barrios lo hacen es con el fin de captar militantes para sus grupos armados, no con el fin de enseñar teatro a la comunidad, a la gente”.

Como consecuencia, el grupo en sus inicios hacía política por medio del teatro, sin embargo, tal parece que la magia del teatro atrapó el sentir de muchos miembros; quienes, para finales de los años 80, resignificaron la idea de un teatro político. Esta situación fue descrita por Johan López (2019b) así:

Me parece que el teatro tiene tanta fuerza y tiene tanta claridad cuando se hace bien; cuando se hace con un buen propósito que termina arrastrando, y nosotros no fuimos los únicos; hubo mucha gente que también terminó arrastrada por el teatro aun cuando el interés era más la militancia política. Entonces, es la misma fuerza del teatro la que entra a modificar eso, así terminamos siendo ganados por el teatro afortunadamente, y, terminamos desarrollando otra dinámica política.

Considerando lo anterior, se puede señalar un primer cambio en la manera de asumir las concepciones ideológicas del grupo, pues muchos comenzarían a dejar la militancia partidista política. El significado de la militancia se desplazó hacia una función correspondiente a un tipo de arte comprometido con las personas en distintos barrios de Bogotá, en ese sentido, hay un cambio en la apreciación sobre la función del ejercicio político en el TEF. Al respecto, Johan López (2019b) manifestó:

A nosotros el teatro nos atrapó, ahí nos quedamos en el teatro desarrollando propuestas políticas de todas formas, nuestro horizonte era la idea de no hacer teatro por hacer teatro, inicialmente utilizamos el teatro como bandera de agitación política, y nos fuimos dando cuenta que era más potente el teatro como herramienta de transformación política en las ciudadanías que el teatro como agitación política. Era más importante ese hecho del teatro que hacer pancarta. Eso nos fue transformando como grupo; tanto desde lo estético, como desde lo conceptual y lo político; por eso, creo que finalmente todos resultamos afines con la convicción de hacer teatro político. Y hacer teatro político, es comenzar a hacer propuestas de transformación de nuestros entornos a partir del teatro, entonces; eso cambia el espectro, como grupo dejamos de ser interesantes para ciertos aparatos partidistas con los que nos formamos políticamente; porque ya no éramos el elemento que buscaban para encontrar militantes por ejemplo y llevárselos pal monte; a ellos lo que les interesaba era la militancia para la guerra; a nosotros ya no nos interesó eso, nos comenzó a interesar que la gente pensara distinto, eso fue una vuelta de tuerca fundamental para el trabajo del TEF.

El cambio de sentido asociado a la política en el TEF, que implicó pasar del teatro como herramienta de agitación política, al teatro como posibilidad política de construcción, toma más fuerza con la llegada de la Constitución Política de 1991, en este periodo las ideas social demócratas acompañan la apuesta del grupo. Con relación a ese momento, Ernesto Ramírez (2018b) expresó:

Nosotros sacamos lo mejor que nos ofreció la política, la llegada de la Constitución del 91 es un hecho político transcendental que nos marcó y logró cambiar muchas cosas en el país; también en nuestras miradas, porque, reafirmamos que el teatro es para la vida; la política es para la vida, eso nos tiene que servir para vivir mejor.

Cuando llegó el año 2000, el TEF continuó resignificando parte de su sentido político. El trabajo realizado a partir del Teatro Comunitario con los procesos de formación a jóvenes desde las Comparsas y el teatro callejero; vinculó nuevos aportes a la influencia ideológica, el discurso y la organización del grupo. El grupo comenzó a estudiar y apropiarse de la propuesta de Augusto

Boal; el Teatro del Oprimido. Es en el trabajo con las comunidades que las y los nuevos miembros; vinculados mediante los procesos de comparsas, simpatizarían con otros referentes políticos, distintos a los miembros de las antiguas generaciones. Dicho en palabras de Johan López (2019b):

A partir del año 2000 toca reconocer que el Teatro del Oprimido, junto con las ideas de Freire y Fals Borda, nos han formado muchísimo. Y creo que también, cuando yo vuelvo a integrarme al grupo en 2009 comienza a fundamentarse un poco más una idea anarquista. Es decir, de alguna forma había como algún caudillismo; seguir a los líderes del M, pero yo creo que nosotros hoy por hoy nos hemos despojado del caudillismo; porque el M ya no es la fuerza, ya no es la idea que mueve a este grupo, la directriz del M ya no mueve a este grupo; sin decir que no sea importante, se reconoce su importancia en las propuestas de Petro, por ejemplo, pero, ya se da un rompimiento con eso y se comienza a tornar en una visión más anarquista del mundo.

Sintetizando, pues, para cerrar este apartado sobre las ideologías que han hecho presencia en la trayectoria del TEF y que a su vez han influido en el discurso y la organización del grupo, se puede indicar que durante los primeros años existió una fuerte influencia de ideologías de izquierda referidas al marxismo ruso y chino, así como a la socialdemocracia. Finalizando los años 80, el grupo comenzó a tener más referentes de la socialdemocracia; también, cambio el sentido de un teatro panfletario a un teatro político consecuente con el trabajo comunitario. Finalmente, en el grupo desde el año 2000 hasta la actualidad prevalece en algunos miembros ciertos sentidos de la socialdemocracia, los cuales; dialogan con aperturas discursivas provenientes del anarquismo, el Teatro del Oprimido y las ideas de Paulo Freire, junto con las de Orlando Fals Borda. Estos referentes, son los que aportan al que hacer organizativo y los sentidos políticos, que el grupo plantea en sus apuestas artísticas con el trabajo en las comunidades.

7.1.3. Contenidos presentes en el discurso político del grupo

De acuerdo con los contenidos que toman mayor significado en el discurso político del TEF, se puede considerar; las lecturas que hace el grupo sobre la sociedad y el ser humano, la utopía que expresa en relación con el proyecto social, el compromiso con los sectores populares, finalmente, el arte y la cultura como elementos de transformación social.

7.1.3.1 Lecturas sobre la sociedad y el ser humano

Un elemento significativo en el discurso político del TEF, guarda relación con la lectura que las y los miembros realizan sobre el panorama social en el cual interactúan. Los posicionamientos políticos ocurren a partir de consideraciones que los seres humanos hacen sobre la sociedad, por tanto, un proyecto político implica construir una comprensión intersubjetiva sobre lo que se busca como apuesta colectiva; en tal sentido, desde el TEF se genera un cuestionamiento al individualismo acentuado, en tanto proyecto de un -des- orden social Neoliberal. Al respecto, Ernesto Ramírez (2018b) planteó:

La política comienza cuando se puede comprender con otros esta sociedad, y comprender qué es lo que la gente quiere y hacía donde quiere ir. En la sociedad se acentúan situaciones individualistas, solamente yo, yo me puedo coronar una carrera y puedo ganar mucho dinero y hasta ahí llego.

De lo anterior, resulta que las y los miembros del TEF asuman su trabajo como proyecto colectivo que incide en la transformación social; ante el individualismo se plantea la colectividad, como asunto fundamental para crear otras relaciones sociales significativas desde un proyecto alternativo, en palabras de Ernesto Ramírez (2018b):

Consideramos el oficio del teatro como profesión válida para trabajar por la sociedad, pero el teatro en su seno es una vaina amplia, es una vaina que produce miles de cosas, creo que es una de las profesiones más sociales en ese sentido, pero aquí en esta sociedad poco se ha comprendido. Entonces, aquí lo que funciona más es la individualidad y no el colectivo, y eso es lo fundamental en la política, el colectivo. El colectivo es lo fundamental, crear escuela, crear movimientos, crear sociedades en donde las redes funcionen, eso es fundamental.

Hay que mencionar, además, sumado al individualismo, las y los miembros del TEF denuncian un orden social establecido desde una jerarquización, expresada en un sistema piramidal, al respecto Ernesto Ramírez (2018b) señaló:

Hay una cosa, que es lo piramidal, eso está presente en la sociedad, de ahí se crean ejercicios encaminados al control, ¿en qué consiste? El que está arriba es uno solo, pero, se alimenta de miles de personas que están abajo, desde ahí se reproduce la inequidad, la explotación, la corrupción, la segregación, la miseria como condición generalizada. Si, esa es una vaina, y esa es la política, o más bien la politiquería que se ejerce aquí en nuestra sociedad. Mucha gente aquí, pero quién dirige aquí; los senadores, la radio y las personalidades que tiene billete, ellos mencionan la palabra política y hacen ese ejercicio de control, pero solamente para que el resto de la sociedad piense como ellos, y captar absolutamente toda la energía para ellos poder desarrollar lo que ellos quieren.

7.1.3.2 La utopía que expresa el TEF sobre el proyecto social

Las lecturas y cuestionamientos anteriormente esbozados; el individualismo, el sistema jerárquico y la politiquería, aluden a las dinámicas sociales que las y los miembros del TEF conciben como problemas, como situaciones que deben transformarse. Por consiguiente, el grupo plantea una apuesta alternativa, un proyecto que no realice la reproducción de aquello que ponen en cuestionamiento; es decir, una apuesta utópica; entendida según lo menciona Luminato (citado en Torres, 2002) como el horizonte del viaje mismo que los sujetos siempre tienen a la vista mientras caminan. En ese sentido, la utopía no es un asunto inalcanzable o imposible, es entonces una posibilidad, una interpretación sobre la realidad sustentada por la potencialidad de una apuesta alternativa que permite la acción.

En coherencia con lo planteado, se pueden presentar ejemplos sobre las utopías que se expresan desde el TEF para plantear propuestas que persiguen un proyecto alternativo social. El primero, frente a la llamada dinámica piramidal jerárquica propia a la politiquería se presenta una ética política solidaria, de ahí que, Ernesto Ramírez (2018b) declaró:

La política que nosotros ejercemos no es una pirámide, sino que es todo lo contrario, una ética política solidaria, porque es desde el centro que comenzamos a romper y a decir: si, usted puede generar, todos podemos generar y no es para que trabaje para una sola persona, como un gusano o como una vaina mal sana que siempre se está alimentando de la demás gente, eso me parece que es el arte. Con el arte buscamos aliarnos para compartir cosas, eso es lo fundamental en el arte, que es lo que nos da esencialmente la política. No sé si lo estoy explicando bien en ese sentido, lo que pasa es que la política es una sola y que se puede irradiar ante todo el mundo.

Otro ejemplo, hace referencia a considerar vigentes las ideas socialistas como aspiraciones necesarias para la transformación de la realidad, en una sociedad donde existen profundas desigualdades, sumadas a una competencia deshumanizada que privilegia a pocos. Resaltan como valores deseables del proyecto socialista; la colaboración, la paz y la dignidad, en tanto aspectos necesarios para resignificar la interacción de los seres humanos, acorde con ello, Emilio Ramírez (2019b) manifestó:

En la sociedad se han vendido múltiples ideas que niegan al Socialismo. El socialismo con las ideas digamos profundas que es de colaboración entre los seres humanos para vivir; no de la competencia a codazos para matarse los unos a los otros, si no del espacio donde los seres humanos no sólo se encuentran para producir económicamente, para hacer la vida. ¿Sí?, ese tipo de socialismo no ha muerto como idea; de hecho, es inspirador, lo que han muerto son

experimentos que han sido tomados por dictadores; y que en últimas los han tergiversado, y ese es el mensaje que le están diciendo a la gente. Muchos dicen que es repartir el trabajo de unos esforzados entre vagos, eso es mentira, eso no es. El socialismo, es un esfuerzo común para que la gente viva en paz; es una utopía que nos ayuda a seguir resignificándonos como seres humanos y sociedad. Por eso, el socialismo como tal, la idea profunda del socialismo no ha muerto. Yo no lo considero porque el socialismo aspira no es a repartir igual; aspira es a que el ser humano viva en paz, pero que viva en paz con dignidad y sin hambre.

7.1.3.3 Compromiso con los sectores populares

Acorde con los planteamientos expresados en la misión del grupo, las y los miembros del TEF, en su discurso de proyecto político hacen evidente la intención de una apuesta ética con un trabajo comunitario desde el arte y la cultura, donde resalta un decidido compromiso con los sectores populares. En ese sentido, la misión del grupo plantea:

La Fundación Cultural TEF se propone como una organización que posibilita que el arte y la cultura sean transformadores de la sociedad para la paz y la convivencia. Procura el fortalecimiento y consolidación de la democracia en los sectores o comunidades populares principalmente con miras a construir una cultura de derechos, justicia y paz. Así, su presencia en espacios de formación artística y cultural busca generar nuevas propuestas políticas colectivas y de asociación, con ánimo solidario y propositivo para superar conflictos y retos de forma pacífica en sociedad. (TEF, 2013)

En coherencia con lo planteado desde la misión del grupo, el TEF asume la importancia de trabajar en la difusión y el agenciamiento de los Derechos Humanos; así como la protección, la defensa de la vida y la construcción de paz. Un ejemplo de ello está relacionado con el trabajo del Teatro Comunitario en Bogotá, donde el TEF ha participado activamente desde finales de los años 80. Johan López (2019b) se refiere a la necesidad de reconocer un episodio significativo para la vida del país:

En este momento hay algo más de 72 grupos de Teatro Comunitario en Bogotá; esos grupos salvaron vidas, salvaron que esta ciudad no se haya convertido en ese polvorín; en esa hecatombe que se convirtió en su momento Medellín. Los grupos de Teatro Comunitario le mostraron un horizonte diferente, un mundo posible; a los jóvenes que estaban en los sectores populares más necesitados de nuestro país, de nuestra ciudad. ¿Por qué? Porque les mostraron a los chicos: vengan agarre estos zancos que estos zancos le van a dar a usted otra perspectiva de la vida, venga coja este bidón de agua plástico y cásquelo, venga repita esos versos, venga maneje estas luces,

apréndase estos textos; y todo eso le dio un universo a los muchachos, donde ellos tenían una complejidad del mundo maravilloso, una fantasía de lo que podía ser posible. Y claro, ninguno era profesional; todos eran actores aficionados, actores por querer, por amor a actuar, por amor a las mismas comunidades, pero eso salvo. O sea: ¿cuántos cientos de miles de chicos de esos están participando en esos procesos?, ¿cuántos cientos de miles de chicos de esos salieron de esos procesos y entraron a las universidades a formarse como artistas, como creadores en todas las artes? Si; en la música, en el teatro, en la danza, en todo eso. Y eso salvo esta ciudad de no caer en esa hecatombe en la que cayó Medellín, y eso nadie hasta el momento se lo reconoce al Teatro Comunitario.

Otro rasgo, que corresponde al compromiso con los sectores populares se puede encontrar en el tipo de artista que se requiere para lograr llevar a cabo el proyecto artístico y político del TEF. El artista del TEF, al hacer parte de un proyecto comprometido con las transformaciones sociales; con el trabajo comunitario y con apuestas solidarias; es un artista que se opone y rompe con la idea del artista como genio creador encerrado en sí mismo; alguien que asume el arte por el arte. Es decir, la noción del artista como un ser parcialmente apartado de la sociedad cuya obra o ejercicio estético sólo tiene el compromiso de responder en una relación de encierro consigo mismo, un cierto solipsismo estético; en últimas una considerable separación entre el artista y la sociedad. Muy por el contrario, el artista del TEF asume el oficio teatral como una profesión; donde la preparación para saber comunicarse y relacionarse con los otros, lleva a plantear una relación con fuertes vínculos entre el arte, el artista y la comunidad; colocando como centro de la creación las necesidades de la comunidad. Al respecto, Ernesto Ramírez (2019b) manifestó:

Cuando decidimos asumir el teatro comunitario como proyecto político, entendimos que debíamos hablar con la gente de todas las condiciones sociales, pero nos interesó mucho más los sectores populares, con ellos comenzamos a hablar desde algo diferente a la politiquería, algo que les aportara. Creemos que el teatro es una buena herramienta para eso, pero, para hacer ese teatro se necesita leer, no sólo sobre teatro; se necesita dejar de lado la imagen egocentrista del artista. Lo central acá es la comunidad, y si la comunidad es lo central, entonces nosotros tenemos que hacer cosas buenas y de calidad, para poder interrelacionarnos con ella.

Lo dicho hasta acá, permite dar cuenta sobre la vitalidad que tiene la comunidad para el proyecto artístico y político de las y los miembros del TEF, grupo que considera como factor de diferencia con otros grupos de teatro reconocidos; su intención permanente de estar al nivel de la gente; de trabajar en, con y para la comunidad. Al respecto, Johan López (2019b) aludió:

Somos un grupo de las márgenes de la ciudad, somos un grupo diferente porque, pues aquí los grupos de teatro en Bogotá de alguna forma están un estrato por encima de la comunidad; entonces uno ve: Fabio Rubiano, es el señor Fabio Rubiano; el señor Johan Velandia es que es el señor Johan Velandia; la señora Patricia Ariza. Ellos están por encima. Este grupo lo que muestra es que está al nivel de la gente; porque al nivel de la gente ha logrado construir, ha logrado mostrar su trabajo; ha logrado un reconocimiento de su trabajo artístico desde lo estético, desde lo político. La gente sabe que nosotros hacemos teatro político, pero la gente también ve nuestro trabajo y le gusta nuestro trabajo; se dan cuenta de la coherencia, y también ven que hemos logrado construir cosas; pero se dan cuenta, además, que eso lo tenemos a disposición de la comunidad. A nosotros no nos interesa apartarnos de la comunidad, no podemos dejar la comunidad. Hace poco, en paralelo con la construcción de la sala retomamos una práctica que hace muchos años habíamos dejado, hacer sancochos comunitarios, para estar ahí con la gente; usted no se alcanza a imaginar lo brutal que es eso, la alegría que da que la gente esté ahí compartiendo y que vea la obra y que la gente le guste, que la gente salga y goce.

7.1.3.4 El arte y la cultura como elementos de transformación social

El TEF, en el transcurso de su proyecto artístico colectivo ha situado como elementos centrales a su trabajo y discurso político la significación del arte y la cultura, en tanto posibilidades comunicativas para construir reflexiones junto con las comunidades, ello se expresa en la visión del grupo de la siguiente manera:

La Fundación Cultural TEF es una agrupación con proyección distrital, nacional e internacional, dedicada a las propuestas y actividades artísticas y culturales que posibilitan el trabajo en, con y para las comunidades, con el fin de crear alternativas para la educación ciudadana de niños, niñas y jóvenes, promoviendo el teatro popular como una herramienta de transformación cultural, social, política para crear en un país diferente y mejor para todos y todas (TEF,2013).

Es oportuno resaltar, para el TEF, apostar por transformaciones relevantes relacionadas con la realidad de Colombia implica tener en cuenta acciones y cambios que incidan en las dimensiones; políticas, económicas, junto con la dimensión cultura, por tal razón Johan López (2014, p.25), plantea: “Las diversas y complejas problemáticas que enfrenta la sociedad colombiana, como el aumento de la situación de pobreza e inequidad, así como la violencia y la corrupción, exigen no solo cambios de orden político y económico, sino también cultural”.

Considerando la cultura como dimensión importante y necesaria para la transformación social, el actual director de creación estética y uno de los miembros fundadores del grupo, Emilio

Ramírez, brinda una definición sobre la cultura asociada a las posibilidades que está tiene para las comunidades:

Cultura es un término complejo que abarca las prácticas, hábitos, ritos, usanzas, tradiciones, usos, conductas en una comunidad donde, además, se mueven con mucha fuerza dimensiones éticas, políticas y filosóficas. Una manifestación cultural, cualquiera que sea involucra estas dimensiones. Entendemos que ésta puede servir como un instrumento de cambio y desarrollo social o como una forma de opresión que impide el acceso a una mejor calidad de vida de las comunidades. La cultura es el basamento desde el cual las comunidades construyen y edifican buena parte del tejido social, también diversas relaciones de conductas buenas, regulares y malas entre sí y con el medio ambiente (TEF,2013).

La cultura, resulta para el TEF, un elemento constitutivo importante, desde allí se logra entablar diálogos y relaciones en diversos contextos y comunidades. La cultura es un instrumento que incide en el impulso de cambios sociales, desde luego; no sería la única condición, por ello, la cultura debe establecer relaciones con otras dimensiones, que también configuran las condiciones y dinámicas de interacción social en grupos y comunidades. Aun así, la cultura como elemento de transformación, para las y los miembros del TEF, guarda relación con la posibilidad política en la construcción de una cultura plural, crítica y propositiva. Lo anterior, estaría vinculado a un proyecto alternativo de país donde se propicia la solidaridad, la cooperación y el trabajo en equipo, en tanto principios axiológicos necesarios para la creación de diversos escenarios de paz social. Al respecto, López (2014, p. 25) afirma:

Resulta indispensable la creación de nuevos horizontes mentales que permitan a las comunidades construir y potenciar principios de ética, solidaridad, cooperación y trabajo en equipo, al igual que medios para alcanzar la paz social, la equidad, la justicia y el progreso de todas y todos los que habitamos este país. Esa transformación no se obtiene concentrándonos en una sola de las variables (asistencialismo), sino ensayando soluciones integrales y complejas.

7.2 Acción Política del TEF

Otro aspecto relevante para considerar en la dimensión política del TEF, guarda relación con la acción política del grupo, la cual, plantea significados que nutren y acompañan los sentidos discursivos del grupo, al respecto Torres (2007, p. 207) señala:

Las ideologías y criterios políticos que profesan las organizaciones populares, es decir, sus concepciones explícitas, buscan expresarse tanto en sus modos de actuar frente al mundo externo,

como en sus modos de actuar interno, en su actuar cotidiano; en fin, en todo lo que se hace en la experiencia organizativa.

Por ello, a continuación, se abordará el tema de la acción política interna del TEF, esbozando los siguientes elementos; la idea vinculante de grupo, cómo se organiza, cómo se toman decisiones al interior del TEF, los valores y significados éticos construidos desde el grupo, y, la sostenibilidad del grupo.

7.2.1. La idea vinculante de grupo

Las y los miembros del TEF, acogen la idea de grupo teatral en contraste a la idea de una compañía de teatro; mientras que esta última sería una simple agremiación funcionalista de actores para representar obras, la idea de grupo sería la tangibilización de un proyecto alternativo colectivo; una apuesta en común que desde la participación e interacción cotidiana logra resignificar las relaciones de distanciamiento vertical entre actores, directores y público.

El grupo, resulta siendo la puesta en marcha de un camino que se hace al andar; un entramado que se teje a partir de las distintas relaciones fraternales, de convergencia y divergencia, que acontecen entre las y los miembros del TEF. El proyecto de grupo guarda una estrecha relación con los vínculos afectivos; a tal punto que Ange Díaz, considera que más que un grupo, el TEF es una familia con la cual se comparten distintos espacios y actividades en común, distintos afectos, distintas ideas, distintas miradas que aún en medio de la diferencia buscan puntos de acuerdos. Al respecto:

Yo siento que aparte de grupo el TEF es mi familia, es una forma de familia. Yo con mi familia de sangre me veo una vez cada ocho o quince días, pero con ellos es que yo me veo prácticamente veinticuatro horas del día, cuando no me veo con ellos es porque estamos durmiendo. Entonces, siento que aparte de ser grupo somos familia; hay unos vínculos, hay un afecto, un amor fraternal de personas; y como toda familia con sus situaciones de amor e inconvenientes, somos ocho personas pensando diferente, pero pues siempre hay momentos para llegar a acuerdos (Díaz, 2019b).

Cabe resaltar, que, en la creación de vínculos y afectos desde el amor fraternal reflejado en compañerismo junto con el apoyo al otro, el sentido de alteridad logra que la diferencia opere como un elemento de complementariedad para sortear las decisiones y acciones que el grupo realiza, así lo explicó Ange Díaz (2019b):

En el grupo hay un ambiente de fraternidad, hay un compañerismo, un apoyo al otro, lo siento mucho en la parte cuando discutimos, acá somos ocho personas, ocho mentes diferentes, ocho

pensamientos que a veces se tornan opuestos, pero son ocho pensamientos para ver cómo se hace una cosa.

Otro elemento importante en la idea vinculante de grupo se refiere a la expresión: “todos o ninguno”. Dicha expresión, guarda relación con el compromiso y el sentido de grupo que las y los miembros del TEF asumen en sus interacciones cotidianas. Resulta significativo como toma fuerza la idea grupo, particularmente en los momentos de adversidad. El todos o ninguno como significativo que da fuerza al sentido de grupo, es explicado por Ange Díaz (2019b) de la siguiente manera:

Nosotros hasta para comer estamos todos juntos, compartimos celebraciones, hemos pasado muchas situaciones juntos; pase lo que pase estamos ahí juntos, entonces en esos momentos de crisis en donde sale la pregunta: ¿Qué vamos a hacer? No es como: ah yo no sé, usted vera cómo va a hacer, no. Aquí intentamos aplicar el: Todos comemos o ninguno, a todos nos toca o a ninguno. Eso se ha visto en muchos momentos, en esos viajes donde nos ha tocado guerrearla como en Perú, que si solo había un paquete de papas comíamos de eso y punto, si todos comemos lo hacemos o ninguno, pero estamos ahí.

7.2.2. La discusión enriquece procesos grupales y toma de decisiones en el TEF

Los elementos asociados a la idea vinculante de grupo por parte de las y los miembros del TEF, resultan relevantes para identificar particularidades en las formas de organización interna que el grupo asume en sus interacciones. Las decisiones que toman pasan por espacios de discusión, aunque a veces no resulta fácil, es desde este ejercicio comunicativo donde se reconocen las diferencias. La discusión es el ejercicio que enriquece la idea de grupo, porque permite tomar en serio los posicionamientos de cada miembro frente a una situación o problemática a resolver. Conforme a lo anterior Ernesto Ramírez (2019b) señaló:

En el grupo hay cosas consensuadas, pero hay otras cosas que son peleadas individualmente, o sea, Johan dice sobre la sala: no es que la sala va mal, está vacía. Y comienza uno a ver, es que si ese man tenía la razón. O sea, también, toca decir que no es una cuestión en donde se diga y todo es como agüita. No, es que aquí hay unas peleas internas buenas, que eso es lo que nutre, porque es que, por ejemplo: Fabian jode como un verraco cuando vamos a un viaje y tenemos que ir cuatro horas antes para llegar al aeropuerto; eso antes era una pelea y ahora estamos acostumbrados, y ya uno se acostumbró y así con otras cuestiones. Siempre y cuando comprobemos que las costumbres asumidas nos beneficien a todos, las mantenemos. Nosotros siempre apostamos por

consensuar las decisiones, queremos que la situación sea tan horizontal que no escapamos a pugnas que a veces se tornan durísimas.

La preocupación del grupo por guardar coherencia con un proyecto colectivo desde la horizontalidad exige, la adecuada construcción de consensos y acuerdos; ello implica reconocer distanciamientos, saber dar tiempo a las divergencias del disenso. Asumir entonces, la polémica como ejercicio de controversia que nutre al grupo, el cual tiene su valor cuando emerge en el marco del bienestar grupal. De ahí que, las y los miembros del grupo otorguen importancia a la actitud de llegar a puntos de acuerdo cuando surge el conflicto, dicha actitud es significativa para la organización y las dinámicas internas del grupo, puesto que es una acción que implica tomar en serio la opinión de cada participante. Llegar a puntos de acuerdo, implica un compromiso personal para saber hacer balances en medio de las diferencias y que estas no lleguen a convertirse en diferencias irreconciliables. Esto lo corrobora Johan López (2019b), al declarar:

Cuando aquí hay pugnas, son durísimas, no es fácil discutir; o sea, nuestras compañeras y compañeros están bien formados. Aquí nosotros sabemos que los más viejos no tenemos la razón siempre; algunas veces la tenemos, como los otros compañeros que son jóvenes algunas veces también la tienen, y nos dan unas palizas las verracas. No es fácil, creo que ese trabajo interno de ser consecuentes con lo que pensamos, es una práctica real, nosotros no nos la estamos inventando ni nada. O sea, aquí cuando disentimos, aquí ha habido agarrones acá en esta mesa; pero lo que hemos aprendido es que siempre en cada discusión, en cada diferencia tenemos que llegar a un punto de acuerdo; nunca hemos dejado de discutir un tema sin punto de acuerdo, incluso hemos estado horas tratando el asunto, y ha habido horas, semanas. Compañeros que se han ofuscado en pleno trabajo, se plantan en que no están de acuerdo y duran unas semanas; pero bueno, en medio de eso nos detenemos y buscamos el punto, son discusiones fuertes, por eso mismo, porque en realidad si respetamos la opinión de nuestros compañeros.

7.2.3. Organización interna del TEF

En cuanto a la forma de organización interna en el TEF, la idea de grupo replantea las relaciones jerárquicas que suelen darse entre directores y artistas; ello se expresa en la distribución del trabajo, la cual se da por intereses, inquietudes y conocimientos personales de las y los miembros en relación con los compromisos que asumen desde la realización de un trabajo colaborativo. Es decir, en el TEF la figura de director no es centralizada, en su lugar acontecen

liderazgos diversos, que ocurren en paralelo, para lograr responder a las necesidades del grupo.

Johan López (2019b) lo señaló de la siguiente manera:

A nosotros la gente nos pregunta: bueno y ¿quién es el director? Uno les dice: ¿el director de qué? Porque bueno; Emilio en este momento está dirigiendo unas obras, pero él es director de esas obras; pero, resulta que Fabian está ejecutando un proyecto en la Secretaría de Seguridad, y él es director de ese proyecto y todos le obedecemos a él. Acá hacemos un panorama sobre las actividades que debemos hacer como grupo, y, hay una distribución del trabajo y cada uno asume qué hace ahí. Por ejemplo: alguien se encarga de un asunto de montaje, ¿por qué? Porque es bueno en eso; alguien dice: yo hago los informes; otro dice: yo hago los videos; alguien más: yo meto los papeles; yo redacto el proyecto, yo manejo la parte financiera. Esa es la carreta donde todos y todas aportan, no hay una línea de mando vertical en el TEF; hay muchos horizontes, cada uno casi que es un horizonte y vamos por distintos lugares; lo que si tenemos en claro es que queremos ser siempre consecuentes con lo que decimos tanto en las obras, como en nuestros discursos, como en la ejecución de nuestros proyectos, como nuestra visión política, como en las discusiones internas, siempre queremos mantenernos en el esfuerzo de ser coherentes.

La distribución del trabajo al interior del grupo se da por liderazgos diversos según intereses y conocimientos personales; así es como desde el trabajo colectivo se reconocen las particularidades y potencialidades de cada integrante, permitiendo una sinergia para la realización de varios trabajos que acontecen de forma simultánea. Esa cualidad propositiva puede concretarse en parte gracias al sentido de autonomía y corresponsabilidad grupal que tienen las y los miembros del grupo, sumado a la confianza que cada miembro deposita en su par. El siguiente testimonio de Ange Díaz (2019b), da cuenta sobre la confianza y el sentido horizontal que vivencian las y los miembros para asumir las labores del grupo:

La dinámica acá es interesante porque nos explican en qué consiste un proyecto; decidimos sobre que roles vamos a asumir, entonces nos dividimos; cosa que me parece muy bonita, también por el hecho del reconocimiento de ciertas fortalezas que cada uno puede aportar; a veces, sin necesidad de ordenarlo o decirlo las cosas se dan. Por ejemplo, toca hacer la escenografía y Ernesto se apropia de ello, y uno confía y queda con la certeza de que la escenografía va a estar. Es chévere eso porque se tiene una confianza en el otro de que las cosas se van a hacer. Fabian hace sus proyectos y nosotros somos ciegos totalmente en que él lo hace. Ahora, yo estoy con la cuestión de actualizar la página web, lo hago no porque sea obligación sino porque hay una confianza depositada en mí. Digamos en cuanto a la plata, no cualquiera dice: venga y usted si está manejando bien la plata, a mi Gloria e Ivonne me dicen es esto y bueno, es eso. No tengo la

necesidad de estar mirando los cuadernos, será que si se gastó esto así. Aquí tengo confianza y es una situación así horizontal, y si siento que lo aprendí acá, porque aquí fue la primera vez que lo viví.

7.2.4 Valores y significados éticos construidos al interior del TEF

Tras la explicación correspondiente a la organización interna del TEF, ahora podemos centrar la atención en los valores y significados éticos que se construyen grupalmente desde las dinámicas de interacción, apoyo y participación asumidas por las y los miembros del grupo. Los cuáles serían principios orientadores presentes en la organización y el quehacer del TEF.

Un primer aspecto que resulta reiterativo en los relatos de las y los miembros del TEF, vinculado con las dinámicas propias al grupo se refiere a la triada horizontalidad, equidad y solidaridad. Estos valores resultan de la puesta en práctica correspondiente a lo que algunos miembros denominaron los aportes de la visión del anarquismo y el teatro del oprimido; dicha práctica, busca que el trabajo y la organización del grupo logre condiciones que sean coherentes con la triada de valores. La práctica de estos valores por parte de las y los miembros del TEF, permite conseguir un fortalecimiento político y moral para el grupo, pues desde ahí se plantean dinámicas alternativas en la organización; así mismo, permite hacer frente a situaciones relacionadas con las adversidades económicas.

La horizontalidad, la equidad y la solidaridad; por lo tanto, son los pilares de cohesión grupal; representan el aliento vital para respirar esperanza, cuando, en los pasos del proyecto político del grupo aparece un recorrido que se torna lúgubre y solicita una actitud de aguante colectivo. Tales cualidades son descritas por Johan López (2019b):

Con nuestro trabajo queremos vincular esa parte de la visión del anarquismo, es que esto es en igualdad de derechos; y eso lo aprendimos también del Teatro del Oprimido, y así mismo el trabajo es en igualdad de posibilidades y buscando condiciones de horizontalidad; o sea, nosotros no somos carga ladrillos de nadie, aquí están los ladrillos y todos vamos a construir. ¡Ah! que hay distribución del trabajo, sí. Ah bueno, eso ya es otra cosa. Entonces, eso es parte de esa formación que ha ido mutando, fíjate cómo va cambiando hasta este punto, no sabemos de aquí a unos cuantos años en qué estemos; o sea, por lo menos eso es lo que se ha venido construyendo al interior del grupo y ha venido funcionando. En este momento es válido, es absolutamente claro y nos ha fortalecido como grupo. Nos ha fortalecido políticamente, nos ha permitido lidiar esos embates económicos tan verracos que hemos tenido; esa solidaridad, esa cohesión de grupo, aquí estamos

en igualdad de condiciones, no es que porque ellos son los más viejitos van a ganar más, no. Aquí es, sus tres pesos y mis tres pesos.

Ahora bien, lo expresado por Johan López correspondería a la mirada de un miembro que lleva una trayectoria larga en el grupo; no obstante, resulta significativo como una apreciación cercana es expresada por Ange Díaz; actriz con una trayectoria relativa al mediano plazo, aproximadamente 10 años en el grupo. La triada horizontalidad, equidad y solidaridad, es asumida en palabras de Ange Díaz (2109b) con el siguiente testimonio:

Yo he aprendido mucho en el grupo, porque antes de ingresar yo tenía en mi cabeza una idea de que uno gana jerárquicamente; entonces, gana más el director, luego el asistente y el último que gana es el actor. Lo mismo en las tareas, en el trabajo que se hace, uno sólo va a actuar y punto, no se puede tomar decisiones, ni aportes, ni nada. Y eso lo veía en otras agrupaciones, entonces uno llega como con esa idea; pero resulta que cuando ya ingreso acá empieza uno a ver otra situación, empieza uno como a darse cuenta: oiga acá todos hacemos como de todo, como que todos estamos ahí, no hay una cosa como del que más manda y acá llego porque soy nueva. Eso me comienza a gustar, eso es otro aprendizaje adquirido con ellos, algo que vivenció acá que es una ganancia no solamente económica sino a nivel de todo, es una disposición horizontal. Es como que todos somos iguales; y ahí es donde empiezo a darme cuenta que el grupo habla mucho desde los Derechos Humanos, cosa que me gusto también; entonces, yo digo: bonito porque esto no es algo que se ve en cualquier grupo; tú vas a la Candelaria y es por jerarquía, vas a Teatro Tierra y ganan por porcentaje, vas a Ensamblaje y el que más gana es Misael. Acá es diferente, no sólo por la distribución de ganancias, también por la posibilidad de decidir y participar en los diversos aspectos que son de interés grupal.

Por otra parte, en la construcción de significados éticos producidos por la dinámica de grupo entre las y los miembros del TEF, resulta importante mencionar la responsabilidad y el respeto como valores para asumir los compromisos colectivos. A modo de ejemplo, Ernesto Ramírez (2019b), relató como estos valores resultan importantes para el crecimiento del grupo:

Aquí lo importante es que hay una responsabilidad, uno se puede hasta madrear, y uno puede tener la capacidad de decir: oiga, la embarre discúlpeme. Eso me parece importante. Yo he tenido unas peleas con Emilio la cosa más verraca, pero en el grupo, como hermano ya no. Es una vaina así; pero es lo que también ha posibilitado crecer porque esta casa; por ejemplo, ha sido una preocupación constante y se van generando cosas; lo otro importante del grupo es que dice: nos vamos para Europa, allá llegamos, es una vaina así, lo hacemos porque lo hacemos. Lo de la casa, la construcción de la sala fue eso.

Otro elemento significativo, en tanto principio orientador del quehacer en el TEF está vinculado con el arriesgue; saber asumir el riesgo para las y los miembros del grupo es lograr crear aperturas, abrir un espacio en lo desconocido, tanto en lo político como en lo estético. Arriesgar es el gran acto de construcción grupal propositivo; es el coraje colectivo, la fuerza moral para afrontar dudas y sobreponerse al miedo que puede acontecer en momentos de inseguridad; es un valor fundamental construido a partir de los retos y dificultades que los integrantes han sorteado en su experiencia artística y política. En términos de Johan López (2019b):

Nosotros sabemos que es importante estar abiertos a los aprendizajes, algo claro es que nosotros no nos la sabemos todas, hubo un momento donde de cierta manera la duda nos paralizaba hasta cierto punto, por ejemplo: Emilio duda mucho, él es una persona a veces temerosa al accionar, en sus ideas es muy radical, pero en el accionar es algo temeroso. Y en algún tiempo el grupo era así; tenía muchas ideas y sabía que tenía razones, pero le daba miedo arriesgarse. Cuando aprendimos que había que arriesgarse, ¡Juemadre! Esta vaina despego. Nosotros nos formamos en el riesgo, el riesgo es fundamental para nosotros; siempre tenemos un derrotero nuevo, siempre aparece un temor nuevo. El ejemplo más claro es la construcción de nuestra sala, no teníamos plata, pero la teníamos que hacer ¿qué hacemos? Tumbemos esa casa, la tumbamos, y ¿cómo la vamos a pagar? ¡No sabemos! Pero la pagamos.

Cabe señalar el vínculo existente entre el arriesgue y otro principio de acción, a saber, el principio de la incertidumbre. El TEF, asume la incertidumbre como cualidad necesaria para saber operar ante la duda; así la duda ofrece nuevas reflexiones, que junto con el arriesgue agitan la voluntad para la acción grupal. Sobre el principio de incertidumbre como principio grupal, Johan López (2019b), aseveró:

Nosotros todos los días estamos aprendiendo. Y algún día, el día que nosotros nos demos por enterado que ya sabemos todo en teatro y que ya sabemos todo en política; ese día apague y vámonos. Siempre mantenemos cierta duda sobre lo que estamos haciendo; y en eso tanto Freire como el Teatro del Oprimido, nos han enseñado mucho; el principio de la duda, nosotros nunca terminamos de aprender, y el principio de la incertidumbre también es el principio del grupo.

Finalmente, en los diversos procesos de interacción que se construyen al interior del TEF, también hace presencia y resulta primordial el valor de compartir. Entre las y los miembros, existe una disposición personal que favorece el tipo de trabajo colaborativo, necesario para la horizontalidad y la cohesión grupal. Al respecto, Ernesto Ramírez (2018b), afirmó:

Usted ve aquí a todo el mundo camellando, así uno este sentado ahí; está haciendo cosas y está pensando en vainas de producir para el grupo, y nadie le está diciendo: bueno y usted por qué no hace alguna cosa, no. Eso es una vaina fundamental que la gente aquí vive, la siente y la expresa como tal y ese trabajo que surge de eso se comparte. En la carreta que nosotros tenemos y la apuesta artística que hacemos todo se comparte, eso es una vaina muy bacana, que es lo que también transmitimos en nuestra relación con otros grupos.

7.2.5 Sostenibilidad del TEF

Con respecto al sostenimiento del grupo, durante el periodo comprendido entre 1979 y 1996; el TEF se mantiene por los aportes personales que cada miembro del colectivo ofrece para la realización de los diversos montajes y proyectos culturales que comienzan a desarrollarse en la localidad de Fontibón. Con escasos recursos, pero con muchas ganas y amigos, el TEF realizó un evento que podría ser catalogado como el primer proyecto de gestión cultural por parte del grupo, a saber, la marcha del peso. Ernesto Ramírez (2018b) expresó cómo era la dinámica de este evento:

En la marcha del peso había mucha gente y nos colaboraban algunas veces gente mayor. Nosotros salíamos de la casa; íbamos y nos parábamos tres, cuatro cuadras y hacíamos alguna monería, alguna cosa y la gente: ve que bacano, estamos en la marcha del peso. Y nosotros llevábamos unos tarros y ¡tan!, ¡tan!, ¡tan! Nos apoyaban con dinero. Recuerdo que en alguna vez recogimos, lo máximo que recogimos 23.000 pesos; y eso lo invertimos otra vez en comida y en cosas de logística, traíamos otros grupos de Bogotá para hacer un festival.

Las marchas del peso se realizaron tres veces durante el periodo de 1981 hasta 1983, cada marcha se llevó a cabo con un intervalo aproximado de un año por cada evento, con el dinero recogido en estos eventos la primera generación de las y los miembros del TEF lograron hacer festivales de arte popular en Fontibón. Al respecto, Emilio Ramírez (2018b) señaló:

En esos años estuvimos con las tres marchas del peso, las cuales nos permitieron organizar diferentes eventos culturales en Fontibón. En la plaza central de Fontibón montábamos una tarima, allí se presentaban títeres, danzas y música. O sea, en ese momento no se necesitaba ni policía, ni un plan de contingencia, ni nada de eso; simplemente llegábamos allá y se podía armar, ¡era paradójico, pero lo podíamos hacer! Tres festivales de esos sucedieron así, y venía la gente, invitamos a la gente de otros grupos de música, de teatro, de títeres, de danza que venían gratuitamente a nuestros festivales; nosotros solamente teníamos el compromiso de ofrecerles el refrigerio, que era el almuerzo y la Chicha que tenía un elemento un poco cultural, ancestral e indígena.

Otro valioso factor que permitió el sostenimiento del grupo en los primeros años fue el taller de cerámicas y artesanías; el cual estuvo a cargo de María Elena Ramírez, hermana de Emilio y Ernesto. El taller cumplió la doble función de otorgar soporte a la economía de la familia; también, generar aportes para la sostenibilidad del TEF, principalmente desde 1980 hasta 1996. Este importante espacio se creó en el año de 1980 y se logró mantener hasta el año 2008, al respecto Elena Ramírez (2018b) expresó:

José, nuestro otro hermano, hacia hornos de cerámica; él nos ayudó haciendo un horno chiquito. Yo era encantada haciendo cuadros de cerámica, alguien me dijo que era buena idea venderlos, pero no le pare bolas a eso. En 1980, yo estudiaba en la Escuela Distrital de Artes Plásticas, la cual unos años más adelante haría parte de la ASAB; ahí comencé vendiendo cuadros de cerámicas. Desde el voz, a voz, se rego el cuento de los que cuadros que vendía; el cuento llegó hasta el Instituto Distrital de Cultura y Turismo y allá empezaron a pedir. Hubo mucha venta, inclusive aquí a la casa venían de otros lugares y compraban. Hacíamos los llamados bizcochos, mascarás, aretes, cuadros pequeños en cerámica de paisajes, de iglesias, de personajes y artesanías relacionadas con el teatro. Aunque luego, el taller se cierra, se termina en el año 2008 cuando mi mamá se comenzó a enfermar y yo dispuse mi tiempo para cuidarla, también en el mercado comenzaron a salir porcelanas chinas que tenían menos trabajo.

En correspondencia con el periodo 1996-2000, gracias a la puesta en marcha de la nueva Constitución Política de 1991, el TEF dirigido por los hermanos Ramírez y con el firme propósito de continuar dando forma a un proyecto de arte comprometido en las localidades de Bogotá, comenzaría a tener acceso a dineros dirigidos hacia nuevas políticas culturales.

Los hermanos Ramírez; al encontrarse relativamente solos, pero realizando labores de gestión cultural; contaron con la capacidad de ir integrando a nuevos miembros, quienes ingresaban mediante los procesos de formación artística y semilleros de actuación; así mismo, retomaron encuentros con miembros que estaban en los inicios del grupo, por ejemplo, Johan López. Con la renovación del grupo continuaron los aportes del TEF al Teatro de Calle, se realizaron las primeras comparsas y se comenzó a estructurar una base con mayor solidez para el Teatro Comunitario. En este periodo, el TEF contó con recursos de instituciones estatales; los cuales fueron destinados para la sostenibilidad del grupo desde la ejecución y gestión de proyectos culturales, realizados a través de programas del Instituto Distrital de Cultura y Turismo, y, el Sistema Distrital de Cultura.

Entre los años 2000 hasta 2019, la sostenibilidad del TEF es posible gracias a continuar realizando la gestión y ejecución de proyectos; pero, ahora las relaciones se amplían; no es solamente con instituciones estatales, también, se realizaron proyectos con ONGS, fundaciones y diversas organizaciones civiles preocupadas por la cultura. Al mismo tiempo, el grupo amplió sus horizontes artísticos; asumiendo formas de trabajo para la creación interna y el trabajo con poblaciones desde metodologías propias al Teatro del Oprimido.

En el año 2014, como asunto de acuerdo grupal, las y los miembros del TEF transforman la casa de la familia Ramírez en la sede cultural Augusto Boal; de esta manera lograron tener su propia sala. Aunque, vinculado a este arriesgue, el grupo contrae una deuda que incidió en una crisis económica para las y los miembros del TEF.

En el año 2017, la crisis tomó más fuerza al interior del grupo; por un lado, la ejecución de proyectos disminuyó significativamente, por otra parte; un miembro del grupo, Edwin Bermúdez, quien contaba con una trayectoria corta en el TEF decide retirarse. Las y los miembros del grupo recurrieron a buscar otros trabajos para sostener la dinámica grupal. Antes de la crisis era posible un pago de sueldo al interior del grupo, esto dejó de ser así en el segundo semestre del año 2017. Habría que plantear que parte de la crisis y la disminución significativa en la ejecución y gestión de proyectos, guarda relación con dos asuntos centrales en las políticas culturales de Colombia; la implementación por parte de la presidencia de la denominada ley naranja; así mismo, la alcaldía de Enrique Peñalosa en Bogotá, la cual tuvo sus inicios en el año 2016. Resumiendo lo dicho hasta ahora, Ange Díaz (2019b) manifestó:

El grupo entró en un periodo de crisis bastante fuerte; coincide con el periodo de gobierno de Enrique Peñalosa; a raíz de eso, nosotros también nos vemos en una gran deuda por la construcción de la sede; eso también nos genera unos vacíos económicos grandes, hacemos una serie de préstamos a bancos y pedirle a un banco es pagar tres veces lo que se solicita. Nosotros llevábamos un periodo donde teníamos un pago fijo mensual, esa situación nos obligó a dejar de lado el hecho de poder pagarnos mensualmente; a la par de la falta económica, es cuando nuestro compañero Edwin decide irse.

A pesar de la crisis, el grupo sigue afrontando las penurias económicas; parte de la continuidad, la actual existencia y la sostenibilidad del TEF, es posible gracias la idea vinculante de grupo; la redistribución justa del dinero, la forma de organización acentuada en la horizontalidad, y, la convicción para continuar con un proyecto solidario.

7.2.6. Relaciones externas del grupo

El último aspecto para culminar tanto la dimensión política del TEF, como la acción política del grupo, alude a las relaciones externas, la acción política externa. El TEF, en tanto grupo de Teatro Comunitario establece relaciones con instituciones del Estado y ONGS, así mismo con organizaciones culturales y grupos de Teatro Comunitario.

En el TEF se pueden destacar las relaciones con instituciones encargadas de la cultura a nivel distrital y nacional, tales como; IDARTES, Ministerio de Cultura, Secretaria de Educación, Alcaldía Distrital y Alcaldía local de Fontibón. También, el grupo ha establecido relaciones con distintas ONGS; particularmente, a partir del año 2000, así; ha sido posible para las y los miembros del grupo realizar numerosos proyectos sociales recorriendo diversos lugares de Colombia; vinculando el trabajo artístico desde el Teatro del Oprimido, junto con la presentación de las obras que pertenecen al repertorio de Teatro Arte. Con relación al trabajo que realiza el TEF, Ernesto Ramírez (2018b) señaló:

Antes trabajamos mucho con gente de izquierda, con las universidades, y con sindicatos; ahora ya es muy poco lo que trabajamos con universidades y sindicatos; ahora hacemos trabajo con barrios y con las instituciones de la Alcaldía mayor. Últimamente hemos estado con el sector del magisterio a nivel distrital, trabajando con colegios.

Las relaciones con las entidades del Estado surgen en el marco de la participación en convocatorias, de esta manera el grupo obtiene presupuestos para la ejecución de proyectos que se realizan en diferentes escenarios. Aunque, vale decir, las y los miembros del TEF establecen criterios políticos que son discutidos al interior del grupo para la ejecución de los proyectos, un claro ejemplo de ello lo mencionó Johan López (2019b):

El IDARTES puede dar sus directrices; pero, nosotros las revisamos y bueno a eso le metemos nuestra parte política; ¡pum!, entonces, concebimos cómo tomamos el proyecto con una intención; para que cumpla una función política de acuerdo con lo que el grupo quiere hacer y colocar en la reflexión.

Es decir, en el trabajo del TEF las relaciones con las instituciones estatales ocurre como una manera de exigir presupuestos para otorgar un cierto cumplimiento a la realización de su labor, en tanto trabajadores, cuya profesión está vinculada con el arte y la cultura. De igual forma, esos recursos también cumplen con la función de poner el arte y la cultura a disposición de las y los ciudadanos, de las comunidades que son participes en los proyectos que el TEF

realiza. El testimonio de Johan López (2019b), presenta la postura que las y los miembros consideran con relación a su trabajo y los dineros del Estado:

Una vez con Licko Turle nos quedamos en Brasil y nosotros le decíamos a él: hay gente que nos respeta y hay gente que nos tiene poco aprecio. Licko nos decía, sí, es que hay una visión sobre ustedes y es que ustedes forman parte del establecimiento, porque ustedes trabajan con los dineros del establecimiento. Nosotros le decíamos: sí, es cierto. Él a lo mejor esperaba que le dijéramos: no, no es cierto. Nosotros le dijimos que sí; pero, porque para nosotros los dineros del establecimiento son nuestros dineros, y esos dineros del establecimiento tienen que estar en función de la sociedad; o sea, esos son nuestros dineros y nosotros vamos es por nuestros dineros, y lo que nosotros hacemos lo tiene que pagar el establecimiento; eso no nos lo va a pagar Coca Cola, Bavaria, Nike, la empresa privada. No, ellos no nos van a pagar, porque es que a ellos no les interesa esto; entonces quién tiene que hacerlo, pues el establecimiento tiene que hacerlo.

Para las y los miembros del TEF, reclamar presupuestos del Estado con el fin de ejercer su apuesta de proyecto artístico y colectivo no resulta una incoherencia. Por tanto, ello no implica que el grupo se acomode a las visiones de la visión política que el Estado determina. Existe entonces una relación con el establecimiento, pero esta tiene sus límites, los cuales son trazados por las visiones y los sentidos de política que el TEF otorga a la ejecución de proyectos. Así pues, continuando con el testimonio de Johan López (2019b) se puede añadir:

¿Dependemos del establecimiento? Sí, y hasta cierto punto. Y que el establecimiento nos ha querido sacar, sí. Y ¿cómo le hemos ganado? Porque hemos pasado proyectos y hemos sido seleccionados; es decir, hemos pasado los mejores proyectos, y si no fuera porque nosotros les pasáramos los mejores proyectos en donde no tienen posibilidad de decir: venga, saque a estos manes, sino que digan: no, es que no hay cómo sacarlos porque el proyecto de estos manes es coherente, es bueno, es funcional, el proyecto cumple con los objetivos que se trazan, está bien escrito, está bien planteada la parte financiera. Algo importante, nosotros no decimos lo que el establecimiento quiere, nosotros decimos lo que nosotros planteamos, y todo lo que decimos es un cuestionamiento hacia el establecimiento. Ahora, ahí no hay nada regalado, son proyectos que toca ejecutar y uno concursa y se los gana porque es la mejor propuesta, o sea, es un trabajo. Y lo que pasa, es que la institucionalidad piensa que, porque ese dinero entra en la organización, es que nos están regalando la plata. No, ellos abren la convocatoria nosotros pasamos, si la propuesta nuestra es la mejor, pues nosotros ejecutamos el proyecto.

Merece la pena, observar la resignificación que presenta el testimonio con respecto a los vínculos de correlación entre organizaciones estatales y el TEF:

O sea, es que, en esa medida, no es que uno dependa de la institucionalidad para mantenerse; sino que la institucionalidad, necesita de organizaciones como nosotros para desarrollar sus proyectos, entonces eso es una cosa diferente a que estemos dependiendo completamente de ellos (López, 2018)

La relación entre el TEF y la institucionalidad está atravesada por tensiones; esto debido a que la institucionalidad resulta generando dinámicas de cumplimiento parcial relacionadas con la garantía de los derechos culturales para la ciudadanía en el país. Ello en el mejor de los casos, porque no resulta un secreto que no existe una garantía a plenitud con el cumplimiento de los derechos asociados a la cultura en Colombia. Por tanto, la clase política encargada del direccionamiento de las instituciones también afirma sus visiones de mundo y prácticas de dominación desde las políticas culturales, en esa medida, no garantizar los derechos culturales a los ciudadanos es una estrategia útil para que ellos puedan seguir manteniendo sus beneficios. Parte de lo anterior se expresa entonces, en la escasa asignación de recursos y presupuestos destinados al arte y la cultura; asunto que actualmente se agudiza mucho más en Colombia con la denominada ley de economía naranja; nefasto proyecto político que responde a las dinámicas neoliberales, y que en últimas tiene como objetivo acentuar la disminución del paupérrimo presupuesto que se invierte a los asuntos culturales; por ende, una privatización a los derechos culturales. Emilio Ramírez (2018b), en referencia a la responsabilidad de la institucionalidad con el arte y la cultura; sumado a la importancia de las personas que hacen procesos barriales, manifestó:

Nosotros como grupo con la institucionalidad hemos tenido relaciones de amores y odios; en algún momento, ciertas transformaciones que se lograron en las instituciones estatales han funcionado más o menos; pero en otro momento, tienden por cuestiones de las coyunturas políticas a deteriorarse y quisiéramos; o sea, lo que quisiéramos es que el tema de la cultura y el arte, así como la educación fueran derechos para que el Estado garantice a la ciudadanía. Las instituciones ayudan; pero con mucha dificultad, de pronto porque alguien está allá, y alcanza a tener esa idea sobre la importancia de la cultura y el arte; pero en general, las instituciones siempre nos están recordando el poder que tienen sobre los ciudadanos y no como el servicio que están obligadas a prestarles a los ciudadanos. O sea, quienes han creado procesos alrededor del arte no han sido propiamente las instituciones; sino la gente, los grupos de teatro creados por gente particular; en Bosa, en Kennedy, en Ciudad Bolívar, históricamente han sido personas, soñadores que han creado los grupos de teatro allá y han propiciado que eso se desarrolle. No son las instituciones, las instituciones ayudan en algo; a veces ayudan a entorpecer más bien en algunos casos; pero es la

gente, la misma gente de teatro que ha propiciado que eso con sus dificultades digamos este enraizado si se quiere en las comunidades.

Por otro lado, el TEF, construye relaciones de vínculos solidarios con un número significativo de grupos dedicados a la cultura y el arte. La idea del trabajo en red ayuda a comprender las relaciones y la manera de organización que el grupo teje con otras organizaciones culturales, especialmente con grupos de teatro comunitario. El trabajo en red logra tener alcances y relaciones en distintos niveles y escenarios; que comprenden desde el escenario social más inmediato para el grupo, es decir, la localidad de Fontibón; hasta una escala más amplia situada en el continente Latinoamericano. Los vínculos solidarios creados desde el trabajo en red se concretan en creación de espacios y dinámicas asociativas; así como en el acercamiento y trabajo comprometido con las comunidades conformadas por poblaciones y públicos de sectores populares.

Para el caso de las relaciones a nivel latinoamericano, el TEF es miembro del proceso *Cultura Viva Comunitaria*, proyecto de gran amplitud en el cual tienen cabida distintos actores como; movimientos sociales, sindicatos, organizaciones de Educación Popular, movimientos culturales juveniles urbanos, ONGS, pueblos originarios y ambientales; cuya particularidad se relaciona con agenciar apuestas comunitarias en la región. *Cultura Viva Comunitaria*, es un proyecto enfocado hacia la construcción de propuestas que transformen territorios y logren articular apuestas por la posibilidad de vivenciar relaciones coherentes con un mundo nuevo; cuestionando y superando formas existentes de dominación vinculadas al neoliberalismo, el colonialismo y el patriarcalismo. El proceso es descrito brevemente de la siguiente manera (TEF, 2013, p.12):

Somos un conjunto amplio de experiencias de arte, cultura, y comunicación popular de toda América Latina, que compartimos un sueño común, expresado emblemáticamente, en la experiencia de desarrollo cultural impulsada en los últimos años en Brasil como país y en Medellín como ciudad.

Ahora bien, en cuanto a las relaciones a nivel nacional, el TEF ha pertenecido a partir del año 1998 a la *Red Colombiana de Teatro en Comunidad*, proceso que acoge a grupos de Teatro Comunitario presentes en Colombia. Blandón (2014, p.28), caracteriza el trabajo de la red de la siguiente manera:

Iniciativa que surge de la necesidad de crear espacios de información y diálogo permanente entre los grupos de teatro del país que desarrollan sus propuestas teatrales con y para la comunidad, en especial con los sectores comunitarios populares, donde se desarrollan actividades culturales, específicamente teatrales.

A nivel Distrital, el TEF ha participado activamente en el nodo Bogotá de la Red Colombiana de Teatro en Comunidad; así mismo, ha generado propuestas valiosas para la realización de proyectos desde dos sectores del campo teatral reconocidos en la política pública cultural; el Teatro de Calle y el Teatro Comunitario. En ambos sectores, el TEF ha generado propuestas encaminadas a la realización de eventos teatrales que fomentan la formación de artistas y grupos; de igual manera, la participación en decisiones importantes para la política pública cultural y el oficio de los artistas.

En la localidad de Fontibón, el TEF; siendo coherente con los principios de apoyo mutuo y solidaridad, realiza diversas acciones para apoyar la creación de colectividades que se inquietan por generar experiencias de trabajo barrial relacionadas con el arte. El testimonio de Johan López (2019b), presenta elementos valiosos para respaldar lo mencionado:

Nosotros siempre estamos a la disposición de ayudar a otros grupos de la localidad; nosotros consideramos necesario aportar a los combos, a los grupos, a las colectividades; aportarles a los otros procesos parte de nuestra experiencia, no nos interesa hacer cooptación. Si los grupos necesitan ayuda ahí estamos, si nos piden talleres colaboramos, que se requiere un taller de comparsas, le hacemos; que se requiere un taller de cuerpo y expresividad, ahí estamos; que queremos un taller sobre Teatro del Oprimido, pues bueno, tome y hágale. Ahora mismo, estamos colaborando con Las Babas de la Luna. Y así; así surgieron la mayoría de grupos de Fontibón, son hijos de acá del TEF; yo creo que el 80% por no ser demasiado ostentosos de grupos de teatro que iniciaron en los barrios y que trabajan en los barrios, en las comunidades, algo han tenido que ver con la experiencia del TEF; han estado, se han alimentado de esta experiencia que nosotros hemos formado; han sido tocados por esta experiencia y eso es lo que hace fuerte ese trabajo político que nosotros hacemos; eso es lo que hace que nosotros sigamos creyendo en esto y se la apostemos toda a ese trabajo que nosotros hacemos desde el teatro básicamente.

Conclusiones

El balance de la investigación se centra en las preguntas propuesta para la interpretación crítica de la trayectoria del TEF. Los elementos desde los cuales se construye esta reflexión incluyen los significados, prácticas y relaciones sociales que el TEF ha aportado al campo del teatro comunitario, la tipología de relaciones establecidas con el Estado y las organizaciones del campo artístico, la caracterización de los discursos e ideas políticas que dan sentido al quehacer del grupo, y, por último, la identificación de los referentes artísticos que los han inspirado.

Durante su larga carrera, el TEF ha realizado varios aportes al campo del teatro comunitario. Los elementos aportados provienen de su quehacer permanente e insistente en la escena artística local, nacional e internacional. Durante este camino han consolidado una impronta particular, expresada en el concepto *Teatro Político*. Un significante que recoge un posicionamiento de lo que es el arte, unos principios de acción y una labor de promoción de su propuesta.

El teatro del TEF no es un ejercicio neutral, aséptico y apolítico. No busca el arte por el arte, sino una actividad creadora y recreadora de la realidad que recuerda la clásica frase de Bertolt Brecht “*el arte no es un espejo para reflejar la realidad, sino un martillo para darle forma*”. Durante su trayectoria el grupo se ha comprometido, es decir, ha colocado el arte al servicio de una causa (Fals Borda, 2015): la construcción de una sociedad democrática, justa y en paz. Desde su experiencia, el arte puede contribuir a la transformación social de tres maneras:

- La realización de una *acción cultural*, como proponía Freire (2005), que problematiza, cuestiona y devela las sensibilidades y significaciones que legitiman las dominaciones e injusticias sociales. Logrando así, una mirada crítica de la realidad social que anime la emergencia de acciones colectivas o movimientos sociales.
- El posicionamiento de sensibilidades y significados de corte *comunitario* que permitan, por un lado, el cuestionamiento de las formas ser, actuar, pensar y relacionarnos de la sociedad capitalista basadas en el individualismo, el narcisismo y el cálculo costo beneficio. Y por el otro, la creación de vínculos basados en la solidaridad y la cooperación, dándole prioridad a los elementos colectivos sobre los individuales. Adicionalmente, se considera que lo comunitario permite la creación de *vínculos* y ejercicios de *deliberación* fundamentales para la construcción de proyectos con valores, creencias y actitudes compartidas (Torres, 2013).

- La formación de nuevas subjetividades mediante la formación ética y estética de los habitantes de los barrios populares. Contribuyendo a la generación y apropiación de significados solidarios, críticos y humanistas, que parten de la memoria y saberes de las poblaciones.

Por otra parte, el TEF ha liderado iniciativas que pretenden la construcción y promoción de actividades, organizaciones y redes relacionadas con el teatro comunitario. En este aspecto, se destacan aportes valiosos como:

- La creación de 29 obras de teatro arte y 15 comparsas, en donde se expresa nítidamente los elementos centrales del proyecto comunitario. Estos montajes tuvieron como escenario los barrios periféricos de la ciudad, expresando así un ejercicio artístico desde y para la comunidad.
- En el plano reivindicativo, el grupo ha liderado la exigencia de las garantías, los recursos y los espacios que hacen posible al arte, ya que este constituye un derecho social que permite la dignidad de las comunidades.
- El grupo ha acompañado, asesorado y apoyado a diferentes grupos de teatro de la localidad de Fontibón, permitiendo la expansión del teatro comunitario en la ciudad. Así mismo, ha participado en la Red Colombiana de Teatro Comunitario siendo responsables de la dinamización de su nodo en la ciudad de Bogotá.

Finalmente, el TEF ha aportado una propuesta de teatro coherente con el horizonte comunitario. El grupo no solo trabaja con la comunidad, sino que es una comunidad crítica que comparte experiencias y prácticas comunes. Al respecto Torres (2013) señala:

Las comunidades críticas surgen cuando los sujetos [...] identifican por medio de la deliberación y la reflexión, algunas de las formas en que la cultura vigente opera en su intento por limitar la formación y el mantenimiento de las comunidades, a la vez que definen un horizonte histórico común, que afirme su autonomía y su voluntad de afirmarse como actores con poder de transformación de la realidad (p. 204).

Las reflexiones del TEF los han llevado a cuestionar muchos de los valores hegemónicos del arte: el artista que se ubica por encima y fuera de la sociedad, el esquema vertical de organización basado en directores y actores, la competencia por el reconocimiento y el ascenso social, los privilegios de los miembros antiguos sobre los más nuevos. Todos estos elementos han sido cuestionados ya que rompen con el principio de “mantener lo que beneficia a pocos”.

Las deliberaciones han llevado a la construcción de un grupo de teatro en donde las decisiones se toman entre todos por consenso, los roles son dinámicos, los liderazgos son múltiples, y se reconocen las capacidades y fortalezas de cada miembro. En consecuencia, el TEF aporta metodologías y formas de organización coherentes con los valores de su proyecto político y artístico, siendo un ejemplo de construcción cotidiana de la utopía.

Con respecto a las relaciones con otras organizaciones e instituciones, en su trayectoria el TEF ha construido relaciones con otros actores sociales. Las más constantes han sido con las instituciones estatales y las organizaciones del sector teatral. En este apartado procederemos a mencionar las características de estos vínculos y la manera en que han modificado los discursos y prácticas del grupo.

En primer lugar, las relaciones del TEF con las instituciones del Estado tienen varios momentos, pasando de una actitud contestaria a una relación participativa. En los inicios del grupo, durante la década de los ochenta, predominaba un ambiente caracterizado por la radicalización de diversos actores sociales identificados con las opciones revolucionarias.

El auge de las ideas guevaristas contrastaba con una política represiva a nivel latinoamericano por medio de dictaduras militares, movimientos contra guerrilleros y la limitación de las libertades y derechos democráticos. En Colombia, tras el potente Paro Cívico Nacional de 1977, el gobierno de Julio Cesar Turbay Ayala expidió el Estatuto de Seguridad por medio del cual decretaba el Estado de Sitio y el juzgamiento de civiles mediante consejos de guerra verbales dirigidos por las Fuerzas Militares.

En este contexto, el grupo asumió una relación antagónica con el Estado, ya que desde una interpretación marxista de la época este era considerado como un “órgano de dominación de clase” (Lenin, s.f.). Por consiguiente, el grupo propugno por mantenerse independiente ante el establecimiento, privilegiando las actividades de agitación, protesta contra las autoridades y la captación de militantes (Torres, 2007).

La política de confrontación terminaría a mediados de los años 80, momento en el que el grupo se separa de la organización de izquierda M-19. Las atrocidades del conflicto armado y el autoritarismo de los bandos enfrentados los llevaron a centrar su actividad en la producción de arte para la vida. Influenciados por las corrientes de la izquierda socialdemócrata decidieron asumirse como una organización autónoma que reivindicaba la importancia del arte y la cultura

en la localidad de Fontibón por medio de la autogestión y la realización de propuestas inéditas como el Teatro de Calle (Torres, 2007).

A mediados de los años 90, la relación del TEF con las instituciones estatales toma un viraje. Tras la expedición de la Constitución Política Nacional de 1991 se produjeron reformas en las instituciones mediante la descentralización de sus funciones y la promoción de la participación ciudadana. La transición democrática en Colombia permitió “la ampliación de espacios y canales de participación en la gestión local y en la definición de política pública” (Torres, 2007, p. 50) que supusieron un reto para las organizaciones populares.

La nueva etapa de relación del grupo con las instituciones encargadas de la cultura se basa en presentación de propuestas a convocatorias que financian la actividad artística. El ejercicio de contratación pública los involucró en la promoción de los fines misionales del Estado consagrados en la Constitución de 1991. La concreción de este vínculo supuso la identificación del TEF con el proyecto del Estado Social de Derecho y la asimilación de algunos elementos del discurso liberal.

La transformación experimentada debe comprenderse a la luz de las condiciones sociohistóricas de la sociedad colombiana de finales del siglo XX y comienzos del XXI. Un momento caracterizado por el recrudecimiento del conflicto armado, la violación de derechos humanos por de agentes del Estado, el despojo de tierras por los grupos paramilitares, el desplazamiento masivo de campesinos a las cabeceras urbanas y la persecución de la oposición política junto a las cortes de justicia por parte del DAS. La situación de violencia y autoritarismo llevaron al grupo a la promoción de los valores democráticos liberales: separación de poderes, tolerancia, derechos humanos y libertades civiles.

Sin embargo, cabe aclarar que, aunque los miembros del TEF asumieron en su trabajo político-artístico algunos elementos del Estado Social de Derecho, esto no significó la pérdida de su autonomía. En sus relatos está presente un elemento reivindicativo en la solicitud de recursos para la actividad artística y cultural, ya que estas no poseen un papel importante en las agendas de los gobiernos neoliberales. Por otra parte, se expresa la desobediencia a las directrices de los proyectos gubernamentales que niegan el carácter político del arte con la finalidad de favorecer sus intereses propios. Esta actitud independiente se expresa en la producción de obras artísticas que no se limitan a decir lo que desea el establecimiento, llegando incluso a cuestionar su ejercicio.

En segundo lugar, las relaciones del TEF con otras organizaciones del campo artístico se han desarrollado mediante el establecimiento de redes y el apoyo a grupos de teatro emergentes. La participación del grupo en la Red Colombiana de Teatro en Comunidad desde el año 2001, ha permitido la construcción de un tejido asociativo con organizaciones que realizan arte con y para la comunidad. La existencia de estos vínculos ha potenciado el trabajo del grupo brindado un espacio que permite el intercambio de información, discursos y prácticas, la creación de proyectos comunes, y la movilización e incidencia en otros espacios de la geografía nacional e internacional (Torres, 2007).

A nivel local, la acción del TEF ha incidido en la conformación de nuevos procesos organizativos en la localidad de Fontibón. Mediante la realización de talleres, encuentros, asesorías se ha contribuido a la creación de muchos de los actuales grupos de teatro de la localidad. El desarrollo de esta acción se inspira en los postulados de la Educación Popular asumidos por el grupo, siendo la organización un elemento central del trabajo con las poblaciones. El interés en la creación de tejido asociativo obedece, según Torres (2007), a dos consideraciones: a. la necesidad de la asociación de las personas para satisfacer sus necesidades o llevar a cabo sus proyectos, y b. la promoción de la organización popular necesaria para contribuir en la transformación de la sociedad.

Por ende, la acción del TEF con otras organizaciones artísticas a estado orientada al fortalecimiento del tejido social nacional y local, siendo el *tejido social* entendido como:

...una malla o red de relaciones bastante tupida en unos puntos y rota en otros, que permite definir la situación y la acción de las personas o grupos y que contribuye a su creatividad y desarrollo. (Villasante citado por Torres, 2007)

Con respecto a los discursos políticos presentes en el quehacer del TEF, éste ha estado relacionado con variados referentes que pueden ser agrupados en cuatro categorías: ideas políticas de izquierda, ideas latinoamericanas alternativas, ideas liberales e ideas anarquistas. Estas ideas no deben ser leídas de manera lineal y mecánica, sin embargo, fueron separadas por motivos analíticos. A continuación, señalaremos los sentidos presentes en cada uno de los discursos y la vigencia en la propuesta actual del grupo.

En primer lugar, el discurso político del grupo se encuentra envuelto por las ideas producidas en América Latina después de la Revolución Cubana. Al momento de la conformación del grupo existía una radicalización de las luchas populares expresada en el triunfo

de la Revolución Sandinista, el golpe de estado al gobierno de Salvador Allende en Chile, el auge de los movimientos insurgentes en Centroamérica y la realización del Paro Cívico Nacional de 1977. Así mismo, algunos de sus miembros fundadores hacían parte del Movimiento M-19.

En los inicios del grupo, el TEF estuvo influenciado por una concepción política socialista que afirmaba la necesidad de la revolución, la crítica al sistema económico capitalista, el cuestionamiento del papel de los Estados Unidos en la región, el compromiso personal con el cambio social (militancia) y un sentimiento de solidaridad con todos los países de Latinoamérica.

A pesar de su salida del M-19, la caída del socialismo soviético y la crisis de los metarrelatos de izquierda algunos de estos elementos se mantienen, aunque con actualizaciones o modificaciones. En los relatos se evidencia que el grupo aún mantiene su cuestionamiento ante la desigualdad económica y el tipo de subjetividad egoísta-consumista del capitalismo neoliberal. Además, mantiene una mirada regional de la realidad y considera vigente el proyecto del socialismo, despojado de sus vicios autoritarios, para Colombia. Por otra parte, abandona las ideas guerreristas asumiendo un compromiso con la convivencia pacífica y los derechos humanos.

En segundo lugar, han influido en las concepciones políticas del grupo las propuestas críticas de carácter alternativo que surgieron en América Latina, tales como la Educación Popular, la Investigación Acción Participativa (IAP) y el Teatro del Oprimido. La Educación Popular, es una corriente pedagógica latinoamericana inspirada en los trabajos de Paulo Freire, que propone como núcleo fundamental una lectura crítica del orden vigente, una intencionalidad liberadora frente a la realidad social imperante, el fortalecimiento de los sectores populares como sujetos de cambio social, y la importancia de la utilización de metodologías basadas en el dialogo y la participación de los actores (Torres, 2016).

En los relatos del TEF se otorga relevancia a algunos elementos del pensamiento de Freire (2005). Por un lado, las producciones artísticas aspiran a ampliar la comprensión que los observadores o participantes poseen sobre su situación existencial, pasando de una mirada ingenua a otra crítica. Por el otro, la importancia de la realización de experiencias de educación artísticas en los barrios populares con miras a influir en las subjetividades de sus habitantes. En cuanto a la IAP, una propuesta de investigación desarrollada por el sociólogo Orlando Fals Borda que propone: *“El quiebre de relaciones asimétricas sujeto/objeto con el fin conformar la vivencia participante horizontal o “relación ideológica” sujeto/sujeto para investigar y actuar”*

(Fals Borda, 2015, p. 306), el TEF asimilo los elementos de horizontalidad y participación de una manera profunda en su quehacer. Estos valores están presentes en sus obras de Teatro Foro y Teatro Imagen, en sus relaciones con la comunidad de la localidad de Fontibón, en sus vínculos con otras organizaciones artísticas, y en el modo en que toman decisiones al interior del grupo.

A su vez, la propuesta del Teatro del Oprimido sistematizado por Augusto Boal ha fortalecido en el grupo la concepción de un teatro-político. Una actividad artística que parte de la realidad social de los grupos sociales subalternos y ayuda al espectador-participante a preparar acciones que conduzcan a su emancipación. La apropiación creativa de esta forma de comprender el teatro, ha motivado en el grupo la utilización de problemáticas sociales para la elaboración de obras, la negación de la neutralidad política del arte y el reconocimiento de la dimensión política del artista.

En tercer lugar, los planteamientos horizontales, participativos y dialógicos propuestos por las teorías críticas latinoamericanas motivaron en el TEF un interés por el anarquismo. De esta corriente política rescatan su crítica al autoritarismo y burocratización de las instituciones estatales y de la sociedad en general. Acorde con ello, se rescata la idea de la construcción de vínculos sociales basados en el consenso de los actores, así como la participación directa de éstos en las decisiones que afectan su vida.

Finalmente, la expectativa generada en los sectores progresistas por la Constitución de 1991, la degradación del conflicto armado, la corrupción del establecimiento y la participación en las convocatorias estatales llevaron al grupo a asumir algunos conceptos del pensamiento liberal. Las ideas incorporadas fueron: a). la defensa y promoción de los derechos humanos que hacen posible la dignidad humana, b). la exigencia de inversión de los recursos públicos recaudados a la ciudadanía en el bienestar de la población, y c). la formación de ciudadanos que conozcan sus derechos humanos y hagan uso de los espacios de participación democrática. Estos elementos hacen parte del pacto social del año 1991, los cuales no se han aplicado plenamente debido a la ausencia de voluntad política de los grupos dirigentes.

En relación con los referentes estéticos en la producción artística. En el discurso del TEF existe un amplio conocimiento de las corrientes estéticas y políticas del teatro, sin embargo, en su quehacer han sido fundamentales la Creación Colectiva y el Teatro del Oprimido. Ambos referentes fueron desarrollados en el convulsionado ambiente político y cultural latinoamericano durante los años setenta; ambas corrientes poseen una reflexión política y estética sobre el teatro.

Como se ha mencionado anteriormente, es necesario tener en cuenta que los referentes estéticos no fueron apropiados mecánicamente, sino recreados a la luz de la experiencia del grupo.

En primer lugar, la Creación Colectiva es una propuesta estética que cambió profundamente el teatro colombiano anterior a los años 70. Su emergencia se encuentra enmarcada por la existencia de un fuerte movimiento de Teatro Universitario, la creación de organizaciones de teatro independientes, la asociación de grupos independientes de teatro en la organización gremial Corporación Colombiana de Teatro, y el desarrollo del Festival del Nuevo Teatro. En este contexto diversos conjuntos artísticos llevaron a cabo un proceso de construcción de una nueva estética teatral, la cual incluyó la producción de lineamientos para la producción de sus obras y redefinición de la organización de los grupos (Reyes,2001).

Sumando la diversidad de tendencias, los elementos característicos de la Creación Colectiva se caracterizan en la búsqueda de un público popular hasta ahora ausente del ambiente teatral, la búsqueda de formas democráticas y participativas de producción de obras teatrales, y la inclusión de elementos históricos, literarios y simbólicos de la cultura popular latinoamericana. Otro elemento importante de la creación colectiva fue la constitución de trabajos de *Teatro Callejero*, los cuales ocupan un papel importante en el repertorio artístico del TEF (Reyes, 2001).

En segundo lugar, a partir del año 2000 ocupan un papel central en el TEF las propuestas y técnicas teatrales del dramaturgo, actor, director y pedagogo teatral brasileño Augusto Boal, quien da nombre a su sala de teatro en la localidad de Fontibón. Las ideas de Boal, relacionadas al pensamiento de Paulo Freire, han sido apropiadas de manera política y estética destacándose:

- La realización dialéctica de la dimensión política y estética del ser humano, que no solo politiza el arte, sino que hace más estética la política.
- La adopción de una posición política activa y coherente por medio de la labor artística.
- La configuración de una nueva subjetividad en el artista que rompe con su aislamiento e indiferencia frente a las condiciones existenciales de los sectores populares de la sociedad.
- La democratización de la actividad artística, rescatando la capacidad creativa de todos los seres humanos.
- La apropiación creativa de técnicas teatrales como el Teatro Foro y el Teatro Imagen entre otras para la producción de obras más cercanas al trabajo con las comunidades.

Con respecto a las reflexiones finales de este proceso investigativo, vale mencionar que desde mi lugar como investigador fue un reto enriquecedor e interesante asumir el liderazgo del proyecto, la puesta en marcha de este me permitió comprobar las potencialidades de construir conocimiento de manera dialógica y participativa, fue un privilegio para mi escuchar, aprender y colaborar en el proceso de reflexión desarrollado junto con las y los miembros del TEF sobre su experiencia organizativa. El ejercicio de Reconstrucción Colectiva de la Historia, permitió generar nuevas lecturas de autocomprensión y reflexiones al grupo en clave de factores que están presentes en las intenciones que el grupo viene realizando desde su praxis estético-política. Parte de estos relatos y balances históricos significativos, serán de gran ayuda al grupo para compartir junto con los integrantes que se sumarán al naciente proyecto del grupo, el semillero teatral del TEF, la escuela permanente de teatro popular.

Acorde con la metodología implementada en esta apuesta investigativa, la Reconstrucción Colectiva de la Historia, se puede plantear que es una metodología que promueve relaciones dialógicas significativas, los distintos talleres y ejercicios realizados desde los dispositivos de activación de la memoria resultaron favorables, en tanto elementos que reconocen el potencial de la memoria social para generar nuevas lecturas a los procesos históricos, logran resaltar el papel que las personas del común tenemos como sujetos éticos con apuestas políticas en el entramado de las relaciones sociales, es decir, permite poner de manifiesto el rol de todos y todas como sujetos históricos. En cuanto a elementos que se pueden resaltar, estaría el hecho de considerar la riqueza de los talleres de la memoria cuando se realizaban en grupo, los datos y relatos que emergían en los trabajos grupales permitían encontrar distintas interpretaciones, lo cual favoreció la construcción de nuevos consensos al interior del grupo; mientras que algunas veces cuando se hicieron ejercicios como las entrevistas columna o diálogos con un solo integrante del grupo, aún cuando se disponía de fotografías y textos escritos, solían quedar vacíos en los relatos. Me pareció muy acertado generar espacios de encuentro y trabajo con subgrupos, luego generar espacios de encuentros más amplios con todos los miembros del TEF.

Algunas dificultades relevantes del proceso guardaron relación con la cuestión de no poder contar con algunas voces de otras personas que hicieron parte del TEF en algún momento de su historia. Otro aspecto, en algunos momentos por la intensa actividad y los numerosos compromisos del grupo tocó jugar con la agenda y el cronograma presupuestado en un inicio para el desarrollo de los talleres, no obstante, se debe destacar la valiosa voluntad y entera disposición

por parte de las y los miembros del TEF para sacar adelante los objetivos planteados correspondientes a este proceso investigativo.

Ahora bien, para finalizar, este ejercicio de investigación puede ser un referente que ayude a otros grupos de Teatro y en particular grupos de Teatro Comunitario, a realizar un ejercicio de análisis y construcción de su historia, colocando de manifiesto desde sus propias voces el escenario para reflexionar sobre sus apuestas, sus saberes, sus desaciertos, sus logros artísticos y políticos. Ello sin duda, es un avance para aportar desde la memoria social a la construcción de nuevas narrativas, que a su vez ayudan a reconstruir y resignificar las prácticas de una praxis artística comprometida con la transformación de la realidad, más aún cuando se evidencia que hay muchos grupos dedicados al Teatro Comunitario, al Arte Comunitario y a la Educación Popular, y sus experiencias, trayectorias y logros suelen permanecer en el anonimato, en la sepultura del silencio, en las puertas del insondable desconocimiento, en el invisible y cruel escenario del olvido.

Fuentes consultadas

1.Fuentes primarias

Orales.

Ange Díaz. (2019a). Taller foto palabra, 30 de julio.

Ange Díaz, Emilio Ramírez, Ernesto Ramírez, Johan López (2019b). Tertulia grupal dimensión política, 18 marzo.

Elena Ramírez, Emilio Ramírez, Ernesto Ramírez. (2018b). Tertulia, 9 de agosto

Emilio Ramírez. (2018a). Entrevista Columna, 30 de julio.

Ernesto Ramírez. (2018a). Entrevista Columna, 2 de agosto.

Fabian Castellanos. (2018). Taller foto palabra, 29 de noviembre.

Gloria Gil. (2018). Taller foto palabra, 29 de noviembre.

Ivonne Carillo. (2019a). Taller foto palabra, 29 de julio.

Johan López. (2018). Taller foto palabra, 13 de noviembre.

Emilio Ramírez, Ernesto Ramírez y Johan López (2019). Tertulia grupal dimensión estética, 15 marzo.

Escritas.

Idartes & Fundación Stroganoff. (2015). *IX Encuentro distrital de teatro comunitario 2015: Encuentros de saberes memorias del sector*. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes- Gerencia de arte dramático.

López, Johan. (2014). Encuentro de Teatro Comunitario de Bogotá, en: *La Poética del Oprimido de Augusto Boal*. Idartes.

Ramírez, Ernesto. (2009). Teatro Experimental de Fontibón. En C. Araque (Ed.), *El teatro está en la calle: disimiles estéticas del teatro* (pp.89-100). Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

TEF. (1989). Acta reunión de socios fundadores Teatro Experimental Fontibón. Bogotá: archivo TEF.

_____. (2013). *Cultura Viva Comunitaria 2013.Aproximación a los procesos*. Bogotá, Colombia: Teatro Experimental Fontibón.

2.Secundarias

- Alfaro, Daniela & Sura, Carolina. (2007). *Teatro Comunitario como Proceso de Transformación Social. Sistematización de tres experiencias en Chile: Un desafío para el Trabajo Social Comunitario*. Santiago de Chile: Universidad Tecnológica Metropolitana.
- Arcila, Gonzalo. (1983). *Nuevo Teatro en Colombia*. Bogotá, Ediciones CEIS.
- Archila, Mauricio. (2003). *Idas y venidas, vueltas y revueltas. Protestas sociales en Colombia. 1958-1990*. Bogotá, CINEP-ICANH.
- Arévalo, Esteban. (Ed). (2014). *La Poética del oprimido de Augusto Boal: Encuentro de escuelas de teatro 2012*. Bogotá, Colombia: Idartes.
- Aulestia, Cecilia. (2013). *El teatro del oprimido de Augusto Boal como herramienta de intervención social comunitaria*. Madrid: Universidad Complutense.
- Barragán, Disney & Torres, Alfonso. (2017). *La sistematización como investigación interpretativa crítica*. Bogotá: Editorial El Búho.
- Bello, Sandra. (2016). *El teatro foro como herramienta de mediación dialógica para el empoderamiento político, en la construcción de una cultura de paz con los estudiantes del grado cuarto de primaria del colegio villas del progreso Bogotá- Colombia*. Bogotá: Universidad Distrital.
- Boal, Augusto. (2012). *La estética del oprimido*. Barcelona, España: Alba Editorial.
- Buenaventura, Enrique. (1985). *Actor, creación colectiva y dramaturgia nacional*. Boletín Cultural Y Bibliográfico, 22(04), 42-46. Recuperado a partir de https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/3246
- Cabrera, Erik & Prieto, Cristian. (2015). *Sistematización de experiencias del Colectivo Tierra de Sueños*. Bogotá: Universidad Católica.
- Carrillo, Ivonne y Castellanos, Fabián. (2011). *Hitos para una historia del teatro de calle*. (Trabajo de grado). Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá.
- Cendales, Lola; Mariño, Germán; Posada, Jorge. (2004) *Aprendiendo a sistematizar. Una propuesta metodológica*. Bogotá: Dimensión educativa.
- Cortés, Marco. (2005). *La anexión de los 6 municipios vecinos a Bogotá en 1954 “un hecho con antecedentes”*. Bitácora Urbano Territorial, 1 (9), 122-127. Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/bitacora/article/view/18743>
- Díaz, Diego. (2009). *De pueblo a barrio: Cambios en el paisaje de Fontibón, 1950-1990*.

- (Trabajo de grado). Universidad de los Andes. Bogotá.
- Esquivel, Catalina. (2014). *Teatro La Candelaria: Memoria y presente del teatro colombiano*. (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Barcelona. España.
- Fals, Orlando. (1978). *Por la praxis: El problema de cómo investigar la realidad para transformarla*. Bogotá: FUNDABCO.
- _____. (2015). *Una Sociología Sentipensante para América Latina*. México: Siglo XXI y CLACSO.
- Freire, Paulo. (2005) *Pedagogía del Oprimido*. 2 ed. México: Siglo XXI.
- _____. (2011). *Pedagogía de la Esperanza. Un reencuentro con la Pedagogía del Oprimido*. 2 ed. México: Siglo XXI.
- García, Beatriz; González, Sandra; Quiroz, Andrea y Velásquez Ángela. (s.f.) *Técnicas interactivas para la investigación cualitativa*. Aprendeonline.udea.edu.co Recuperado de:
http://aprendeonline.udea.edu.co/lms/moodle/pluginfile.php/101098/mod_resource/content/0/tecnicas_interactivas1.pdf
- Guerra, Sergio. (1997). *Etapas y procesos en la historia de América Latina*. Veracruz, Instituto de investigaciones Histórico-Sociales.
- Gil, Gloria. (2012). *Teatro foro: Una experiencia teatral articulada al trabajo artístico de la Fundación Cultural Teatro Experimental Fontibón (TEF), entre los períodos 2006 a 2010*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Jaramillo, María. (1992). *El Nuevo Teatro colombiano: Arte y política*. Medellín, Editorial: Universidad de Antioquia.
- Jiménez, Absalón y Torres, Alfonso. (2006). *La construcción del objeto y los referentes teóricos en la investigación social*. En: *La práctica investigativa en Ciencias Sociales*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Kruijt, Dirk (2011). *Revolución y contrarrevolución: el gobierno sandinista y la guerra de la Contra en Nicaragua, 1980-1990*. Desafíos 23-II, pp. 53-81.
- Lenin, V.I. (s.f) *El Estado y la Revolución*. Moscú: Editorial Progreso.
- Martínez, Carlos. (2016). *Sistematización de dos experiencias de educación artística popular: el caso Centro de Promoción y Cultura (CPC) y Corporación Autónoma "FORJAR" CAF*.

- Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Mendoza, Mónica. & Barragán, Ana. (2005). *Políticas culturales y participación en Colombia*.
Revista Colombiana de Sociología. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
Recuperado de
<http://www.bdigital.unal.edu.co/16411/1/11299-27376-1-PB.pdf>
- Meneses, Cristian. (2013). *La emergencia del teatro universitario colombiano de 1970*.
(Trabajo de grado). Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá
- Monestel, Verónica. (2014). *Rutas de la danza: Metodologías compartidas para los saberes del cuerpo*. San José: Universidad de Costa Rica.
- Mora, Yeison & Ortiz, Ángela. (2016). *Sistematización de la experiencia educativa y popular del colectivo libremente. La configuración de una práctica pedagógica, política y organizativa*. Bogotá: CINDE-Universidad Pedagógica Nacional.
- Moreno, Olga. (2011). *Estatuto de seguridad nacional: efecto colateral de la pacificación forzada*. Santiago de Cali: Universidad del Valle
- Motos, Tomas. (20 de marzo de 2010). Teatro Imagen: expresión corporal y dramatización. *Aula*, (16), pp. 49-73
- Pardo, Jorge; Peña, Miguel; Pulecio, Enrique y Valderrama Ángela. (2007). *Estado del arte del área de arte dramático en Bogotá D.C*. Bogotá: Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte-Arte Dramático.
- Pavis, Patrice. (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Perafán, Betsy. (2015). *Una historia rococó. Usos y variaciones del teatro del oprimido en una propuesta pedagógica de formación ético-ciudadana*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Riaño, Hugo; Medina Javier y Obando Santiago. (2013). *Sistematización de la experiencia del Movimiento Alimentario de Bosa –MAB-*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Reyes, Carlos. (2001). *Cien años de teatro en Colombia*. En: Nueva Historia de Colombia, Tomo VI. Bogotá, Editorial: Planeta.
- Rocha, Daniel. (2014). *Teatro foro: práctica pedagógica alternativa para la formación en ciudadanía y democracia en la educación media*. Bogotá: Universidad Javeriana.
- Rodríguez, Sharon & Varón, María. (2016). *Cuerpos que hablan de territorio de diafragma teatro sistematización de una práctica pedagógica 2012*. Bogotá: Universidad Distrital.
- Sanabria, Alberto. (2001) *Los derechos culturales en Colombia*. Sistema de información Cultura,

Recreación y Deporte. Bogotá: Secretaria de Cultura, Recreación y Deporte. Recuperado de

<http://www.culturarecreacionydeporte.gov.co/portal/sites/default/files/2.%20Lectura%201%20-%20Derechos%20culturales%20en%20Colombia.pdf>

Santos, Margie. & Torres, Andrés. (2006) *Diagnóstico artístico y cultural, localidad 9 Fontibón*. Sistema de información Cultura, Recreación y Deporte. Bogotá: Secretaria de Cultura, Recreación y Deporte. Recuperado de

<http://siscred.scrd.gov.co/biblioteca/bitstream/123456789/226/1/DIAGNOSTICO%20CULTURAL%20FONTIBON.pdf>

Secretaria Distrital de Planeación. (2011). *Diagnóstico de los aspectos físicos, demográficos y socioeconómicos, localidad 9 Fontibón*. Bogotá. Recuperado de

<http://www.sdp.gov.co/portal/page/portal/PortalSDP/InformacionTomaDecisiones/Estadisticas/Documentos/An%20El%20lisis/DICE071-MonografiaFontibon-31122011.pdf>

Sousa, Boaventura. (2009). *Una epistemología del Sur. La reinención del conocimiento y la emancipación social*. México: CLACSO y siglo XXI editores.

Torres, Alfonso. (2006). *Por una investigación desde el margen*. En: La práctica investigativa en ciencias sociales. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

_____. (2007). *Identidad y política de la acción colectiva. Organizaciones populares y luchas urbanas en Bogotá 1980-2000*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

_____. (2013). *El retorno a la comunidad. Problemas, debates y desafíos de vivir juntos*. 1 ed. CINDE y Editorial El Búho.

_____. (2014). *Hacer historia desde Abajo y desde el Sur*. Bogotá: Ediciones desde abajo.

_____. (2016). *La educación popular. Trayectoria y actualidad*. 2 ed. Bogotá D.C.: Editorial El Búho.

_____. (2017). *Identidades barriales y subjetividades colectivas en Santafé de Bogotá*. *Folios*, (10), 20.34. Recuperado de: <https://doi.org/10.17227/01234870.10folios20.34>

Zibechi, Raúl. (2007). *Autonomías y emancipaciones. América Latina en movimiento*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.